توظيف التُراث الفني الإسلامي في أعمال التشكيلي التونسي خالد عبيده

نجم الدين الدُرعي/ باحث، تونس

بتنوع الأجناس والأعراق تنوعت الممارسات وتولدت الأفكار وتناسلت الإبداعات من بعضها البعض لتُحقّق التكامل والتجانس من خلال تلاقحها الفكري والمفاهيمي. وفي ظل هذا التنوُّع، احتكمت بعض التوجُهات الفنية إلى التراث الثقافي والجمالي لمحيطها لتنهل منه أُسُسًا وبُنى جديدة تتماشى مع متطلبات الحضارة والقيم المعرفية المحتكمة بدورها إلى تطوُرات عصرها. إنها تستثمر في كل ذلك مبادئ الحرية التي تنضوي تحت لوائها كل مُمارسة تشكيلية صادقة.

وبالنظر إلى ثراء وتداخل الممارسات البصرية، فقد عمل بعض الفنانين على إيجاد منهج مُغاير لما دأب عليه أترابهم، محاولين في ذات الحين، استثمار الروافد التعبيرية وثراء الساحة الفنّية التي اتسمت ملامحها بمؤثرات الفنّ الحديث من ناحية، وما يحتويه من أصالة التّراث الجمالي العربي الإسلامي من ناحية ثانية. وقد ظهر عدد كبير من المُبدعين الذين تعدّدت معارضهم الفردية والجماعية وشكّلت أعمالهم رصيدًا بصريًا ساهم إلى حدّ بعيد في إثراء الحياة الثقافية في تونس.

وتُعدُّ كلّ هذه المكاسب ثروة حقيقية يجب المحافظة عليها والارتقاء بها إلى أعلى المستويات، وذلك بمواصلة مُساءلتها نقديًا والتعمّق في أصول نشأتها واستنطاق دعائمها الجمالية حتى نُفرّق بين الغث والسمين منها ونخرُج بها من الطرق المُعتادة إلى تصوُر جديد؛ تصوّر يتجاوز النظرة الوصفيّة والحكائيّة إلى نظرة أعمق وأشمل تكشفُ عن التحوّلات التي طرأت على التعامل مع الموروث الإسلامي في الممارسات التشكيلية العربية المعاصرة عامة، والتونسية منها خاصة.



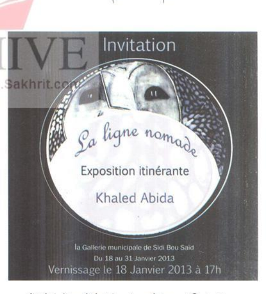




وقد تعدّدت الاتجاهات الفنّية وتنوّعت - ونخصّ بالذكر الاتّجاه التجريدي - الذي أدخل حركية في الوسط الفنّي التّونسي، محرّرا إيّاه من كلّ القيود الأكاديمية والإيديولوجية المُكبّلة للفنّان، مسجّلاً، عبر ذلك، انقلابا فكريا وتقنيا عميقًا من خلال إثارة مُساءلات مُستحدثة حول أهداف الفنّ التشكيلي ووسائله ووظائفه في علاقته بالمتقبل. وتأثُّرًا بهذا التيّار الطلائعي في بداية السبعينات، نشأت اتّجاهات أخرى انطلق فنّانوها من التجريد وانتهوا إلى أساليب تجمع بين حرّية البناء التجريدي واستلهام بُنى الأرابيسك أو الأشكال الدائرية المهيكلة للفضاء والمأخوذة من التراث الزّخرفيّ الإسلامي على غرار تجربة الفنان التشكيلي خالد عبيده(*) الذي لم يكن الاقتراب من ممارسته التشكيلية أمرا يسيرا. فذات هذا الفنان ما انفكت تنفتح على مدارات إبداعية وفنية متعددة المراجع. إذ انبنت تشكيلاته المجدَّدَة على حِسٍّ نقدي في التعامل مع المرجعيات التراثية الإسلامية، التي شكّلت خصوصيته الفنية النابعة من مراحل حساسيته اللونية والشكلية، وهو ما يتراءى لنا خاصة من خلال معرضه الأخير «خط الترحال»(*) الذي ظلّ فيه وفيًّا لذاته الإبداعية والذي عَكَس أساليبه واتجاهاته ومراحل تجربته التشكيلية وأفكاره الباطنية التي تنبثق عنها حساسيةُ تعابيره المبنيّةِ في جُلّها على الأدبيات الصوفية الاسلامية. (أنظر صورة عدد 1 وعدد 2). وهذا ما يمكن أن يستشفه المتلقي من عناوين أعماله ومحتواها التشكيلي على غرار عمله الموسوم "إنشاء الدوائر، تكريم لابن عربي" الذي يُقدِّمُ فيه صياغةً تشكيليةً فريدة ربطت بين الجمال والأدبيات الصوفية المتوائمين في الذاكرة الجمعية للمجتمع الإسلامي من خلال كلمة "الله". وقد دأب الفنان على صياغة تكويناته بالاعتماد على حُرُوفٍ مُتداخِلة ومُتراكِبة غير مقروءة في تشابُكاتٍ مُعقدة يبرز بعضها عن السطح ويُرَى البعض الآخر كالنقوش التي تُحاكي نسيج التوريق (أرابسك) في الزخارف الإسلامية على غرار عمله الموسوم "الحُروف العاليات". (أنظر صورة عدد 3).

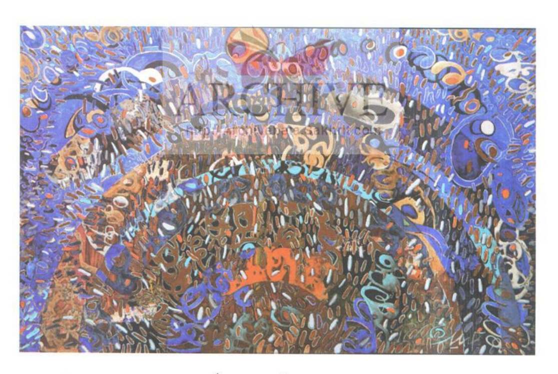


صورة عدد1: "إنشاء الدوائر، تكريم لابن عربي" 151صم × 147صم، 2011.



صورة عدد2: دعوة لمعرض "خط الترحال" لخالد عبيده المُنظَّم في الرواق البلدي بسيدي بوسعيد بين 18 و31 جانفي 2013.

إن المُتَأمِّل في تشكيلات الفنان خالد عبيده يلحظُ تلك المضامين الموروثة الناطقة برُوح الصورة والمُكثِّفة لرُؤى جمالية لا يُتقن صُنعها وابتكارها غيرُه. حيث تكتنز لوحاته بطاقة تعبيرية مُستمَدَة من روحانية الموروث الإسلامي وجمالياته. وتجتمعُ في أعماله الفنية الرُمُوز التراثية والنفس الصوفي من ناحية، وأساليب التشكيل ذات المنحى الحداثي من ناحية أخرى. فالصوفية في العمل السالف ذكره (عدد 1) تكمن في تِكرار لفظ الجلالة والعبارات التي تُمَجِّد الخالق، أما الحداثة فتتجلى في التكوينات اللونية والمواد الأولية المستخدمة كالورق الأبيض وهي تكوينات ذات ميزات تصنيعية وجمالية مُنتقاة بكل دِقة يحتاج التعامُلُ معها إلى حِرَفِيَّة خاصة حتى يبُثَّ فيها الفنان ألوانه المائية وأحباره المختلفة والمُتراوحة بين الأسْوَد والتُرابي. وتُحيل أساليب الرسم المُعتمدة في تشكيل هذه اللوحة الى تقنية «الكولاج» التي تبُثُ أفكارا عميقة مُتَفلسِفَةً بروح ذات الفنان الذي يحتدم في أعماقه صراع قائم على الفكرة التحررية الهادفة إلى البساطة والنقاء، بتلقائية الروح. وعلى هذا النحو تخرُجُ روح الأشكال من ثقافته الفنية ووعيِه بواقعه الاجتماعي والسياسي. فأن تكون مرجعيته الفنية تُراثِيَّةً إسلامية لا يعني بالمرَّة أنها تقطعُ مع أحداث الواقع المعيش وصيرورته.



صورة عدد 3: خالد عبيده، «الحُروف العاليات»، أكريليك على القُماش، 110 صم × 78 صم، 2012.



صورة عدد4: خالد عبيده، " قوس قزح يُشرقُ على سيدي بو سعيد الباجي"، تقنية مزدوجة على الخشب، 90 صم × 90 صم، 2013.

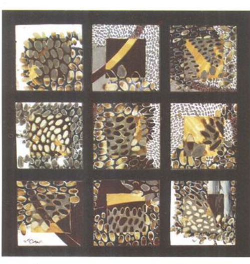
وتفاجئنا آخر لوحاته المُعدَّة خصِّيصًا لهذا المعرض بمدى مُواكبتها للأحداث السياسية التي تجري في بلادنا بعد الثورة. ولأن معرضه كان مقاماً في الرواق البلدي بسيدي بو سعيد، ولأن هذا الولي الصالح تعرّض إلى حرق ضريحه من قبل المُتشدِّدين دينيًا، ارتأى خالد عبيده أن يُوثِّق هذا الاعتداء التاريخي جماليًا عبر إنجازه للوحة في الغرض عنوانُها "قوس قزح يُشرقُ على سيدي بو سعيد الباجي"، وهي التي كانت من أولى اللوحات المُقتَناة في المعرض كما أفادنا بذلك الرسام في لقاء أجريناه معه بورشته. (أنظر صورة عدد 4).

وبالاعتماد دائما على التلصيق والتوليف بين التقنيات المزدوجة، جاء هذا المُنجزُ التشكيلي ردًا على حرق مقر الولي الصالح "سيدي بو سعيد الباجي" في شهر ديسمبر 2012، أي قبل شهر من المعرض. وكانت شِعريَّةُ الرّد الذي قدَّمَه الفنان أبلغ وأعتى من العُنف الأعمى لثُلة المُتعصبين الذين ارتكبوا هذا الجُرم. ويُمكن لمن يُحسِن قراءة الشفرات البصرية أن يُوافقني الرأي، بالإضافة الى أن العنوان المُختار " قوس قزح يُشرقُ على سيدي بو سعيد الباجي" كان مُلهمًا لنا في قراءتنا للعمل. وقد عوَّدتنا الطبيعة بأن يُشرق قوس قزح بعد نُزول المطر الكثيف ليتحوّل العنوان، عبر هذا الاختيار الرشيق، إلى شفرة لُغوية في خدمة المجاز البصري الذي أراد الفنان إرساله لمُتلقيه، وكأن الإرادة الإلهية شاءت أن يهطل المطر غزيرًا لتُطفئ ألسنة اللهب التي تلتهم ضريح الولي الصالح. وكانت آثار هذا الحريق موجودة في اللوحة عبر الاستعمال المُباشر لتقنية الحرق ولكن الزُرقة السماوية التي كانت تُحيط به في شكل أقواس قُزح والألوان الأوّلية المُشعة في ما يُحيط بالحدث البصري بداخلها حوّلت ملحمة الحرق إلى مهرجان يزيد من احترامنا لأولياء الله الصالحين - الذين يُشكِّلون جُزءًا لا يتجزّأ من تُراثنا العربي الاسلامي - ويحتوي، بمهارة تشكيليّة نادرة الحريق الآثم ليُلغيه جماليًا ويمسحه من ذاكرة المُشاهدين. ومن هنا، تزدحم البيئة الجمالية في العالم الفني لخالد عبيدة وتتعدد وفق نسقٍ تدريجي مُولَع بتنوُّعَات الفاتح والداكن والمتضادات التي تُعنَى بالإشكالات والرؤى والخواطر.

الحركة :

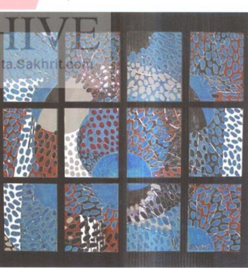
تُظهر الأعمال التصويريّة للفنان خالد عبيده اهتماما خاصا بعنصر الحركة، فتبدو الأشكال المتكررة والمتولدة مباشرة عن لمسة الفرشاة ناشطة في اللوحة ومندفعة، وهذا الاندفاع نابع من فضاء هو في الأصل ثابت وجامد وساكن، لتخدع اللوحة المُشاهد وتُوهمه بأنّها نابضة مُتحرّكة ترقص على نغمات إيقاعية متواترة. فالحركة هي "الخروج من القوّة إلى حيّز الفعل على نحو متدرّج واشتراط التدرّج ضروريّ ليخرج السّكون عن الحركة"(1)، كما يُشير الى ذلك مُؤلّف مُعجم "المُصطلحات الجمالية" ايتيان سوريو.

ولقد أضافت البنية الشبكيّة الموجودة في الكثير من أعمال الفنان، مثل مجموعته الموسومة "توريقات مُعاصرة"، على هذه الحركيّة طابعا مرتبطا بالعين الناظرة والمتأمّلة، من شأنها أن تستجلي حقيقة الفعل



صورة عدد 5: خالد عبيده، "توريق معاصر 2"، أريليك على الورق مُلصق على الخشب، 53 صم × 53 صم، 2011.

التشكيلي المفتوح على قراءات متعدّدة تشجّع المشاهد في كل مرة على خلق صور متنوّعة متغيّرة. فـ "الحركة هي كميّة التغيّر"(2). وهو ما نستشفه من خلال الصورتين عدد 5 و6.



صورة عدد 6: خالد عبيده، "توريق معاصر3"، أريليك على الورق مُلصق على الخشب، 63 صم×63 صم، 2011.

ويُحوِّرُ أسلوب الفنان في التصنيف المعهود إلى ما هو تعبيري موظّف لعنصر الحركة عبر متغيّرات تتوخّى التوكيد على جوهرية هذا الفعل، فتتغيَّرُ ماهية العمل الفني من صورة إلى فعلٍ في الحركة البصرية. إنها بصمة اللحظة الإبداعية، لحظة الولادة والانبثاق، لحظة الزمن التي يعمل الفنان على تجسيدها وانتزاعها من حقيقتها الزائلة ليُثبتها في لوحاته وفي ثباتها نعي للسكون ليكون على هذا النحو ثباتًا مُتحرّكا ونابضًا.

إنّ تجربة الفنّان المُشبعة بأساليب وتقنيات منصهرة، أضفت على أعماله نبضا داخليّا تشعّ فيه الحركة بفعلها التلقائي والعفوي المقصود حيث برز أثرُها عبر توظيف

الوحدة التشكيلية المتكرّرة في تتابع إيقاعي متسارع، نتيجة تسلسُل للجزئيّات المكوّنة لهيئة العمل المفتوح على ما لا نّهاية. وهذا ما يُفسّرُ اعتماد الفنان على مجموعة من المفاهيم التشكيلية المُولّدة لعنصر الحركة الفاعلة في الأثر من الداخل. فمساحة اللوحة لدى خالد عبيده هي فضاء تتنساب فيه الأفكار من أجل إنشاء لغة تعطي المادّة شكلا، وتنشئ عالما يشعر فيه الفنّان بشيء غامض يتطوّر داخله ببطء. وتبقى مسألة التّعامل مع المصطلحات حسّاسة وتتطلّب دقة ومعرفة فنّية باعتماد آليّات تقنيّة بعينها حتّى لا يقع التّعامل معها سطحيّا ولا يتم تناولها بنظرة أحادية الجانب، بل لابدّ من تحليل العمق الجمالي المتأصّل في جذورها التاريخيّة والحضاريّة حتى نتمكن من الوُلوج الى روح هذه التجربة التشكيلية.

الايقاع:

الايقاع هو نبضٌ يتكرّر في الأثر الفنّي ندركه في الزّمن أو من خلاله فيضفي على العمل الفني طابع الحركة والديناميكيّة والسرعة. والايقاع حسب جوهانز ايتن: " يعتبر تكرارا لمواصفات الشّكل، وتناسق النّقاط والخطوط، والمساحات، والبقع (لمسات الفرشاة)، والأجسام، والنسب، والملامس، والألوان كلّها تعتبر من مواضيع الايقاع، فالإيقاع يمكن أن يتكرّر كالضّربة الموسيقيّة" (3).

لقد ساهم التّكرار بشكل كبير في أعمال خالد عبيده في توليد حركة ديناميكيّة بُنيت عليها إيقاعات نبضيّة. (أنظُر الصورة عدد 7). وقد تولد الايقاع عبر مفهوم التعدّد في لوحاته. وتضمّنت هذه اللوحات تلاعبا في



صورة عدد 7: خالد عبيده، «شفافية 1»، أكريليك على الورق مُلصق على البلور، 78 صم × 78 صم، 2011.

موضوعاتها المُوظّفة لعناصر متشابهة وأخرى مختلفة. وقد شمل هذا التّلاعب أيضًا القيم اللونية بين المضيء والقاتم، لِيُشكِّل بذلك اهتزازات بصريّة تُوجِّه انتقال العين داخل منظومة محكمة من الفوق إلى التحت وصوب التقاطعات العموديّة والأفقيّة ومن اليمين إلى اليسار، تتبعا لاتجاه الكتابة في لغة الضاد.

وعلى هذا النحو، استطاع الفنان أن يُكسب عمله الفنّي إيقاعا خاصّا ذا صبغة زمانيّة حيّة ومتحرّكة ليجيء دور التكّرار والتّرديد والتّركيب والتّرميز والتنوّع والتّعدد، فتكون جميعا بمثابة عوامل حسّية تُساعد على إبراز الايقاع

الممثّل كثمرة لعمليّة منهجيّة خاصّة، ألا وهي عمليّة تنظيم العناصر التّي تمكّن الفنان من خلالها من جعل فضائه مفتوحا ومُتضمّنًا لوجوه تتحرّك وتحدث عبر حركاتها وزنا وايقاعات. ويتشكّل الوزن الايقاعي في العمل عدد 7 من خلال اللّون أو القيم الضوئية والتلاعب على العتمة والشفافية وما يُحدثه ذلك من اهتزازات مُتّسِقة تُحدِّدها درجة إضاءتها.



صورة عدد 8: "خربشة دائرية 2"، تقنية مُزدوجة على قُماشة دائرية الشكل، 40 صم× 40 صم، 2011.

الخطّ:

يمثّل الرسم الخطّي استراتيجيّة الفعل الإبداعي عند خالد عبيده ومصدر إلهامه الرئيسي، بحيث يُشكِّلُ منطلقا لأعماله تتولّد منه الفكرة وتتحدّد معالم الموضوع وتتبلورُ أطُرُه، مُؤمّنًا تواصلا بينه وبين المُتلقي الذي يصوغ له الفنان رؤيته الحالمة والعاكسة لذكائه التشكيلي. لقد سيطر الرّسم الخطّي على خيارات الفنان الجمالية المُقترنة بتجليات الموروث الإسلامي والمُجسِّدة لجملة من العوالم المبنية على حس نقدي ومواقف متنوّعة. لذا فقد كانت الفرشاة رفيقته في مسيرته الفنّية حيث كان يفرض على نفسه العمل يوميًا، ليلخّص من خلال الرّسم الخطّي كل ما يراه وما يحسّ به تجاه الموضوع الذي اختاره، مسجّلا تعبيرية اللون والخط في عناقها بالتراث العربي الاسلامي. (الصورة عدد 8 و9).

ويعتبر جانب الرّسم الخطيّ من أهمّ العناصر التّشكيلية التي أسهمت في تطوير ممارسة خالد عبيده وإثراء تعامله مع الفضاء التّشكيلي باعتباره مرحلة هامّة من مراحل تكوين اللوحة، لما تخلقه من روح حركيّة مهووسة بفعل التّحرر، فتتفاعل الخطوط على اختلافها وتنوّعها وتتشابك وتتداخل، مكوّنة درجات ضوئيّة متفاوتة لتصبح قاعدة أساسيّة تساهم في تعبيريّة الفّعل وتُتيح حريّة التّحرك في مجاله بكل طلاقة. كما لم يقتصر الاختلاف على نوعية الخط طبيعةً وشكلاً فحسب، وإنّما تجسّد أيضا في اختلاف الاتّجاه المعتمد في الرّسم من طرف الفنّان، بحيث لم



صورة عدد 9: "خربشة دائرية 1"، تقنية مُزدوجة على قُماشة دائرية الشكل 40 صم× 40 صم، 2011.

تستقرّ يده على اتجاه معيّن فتراه يرسم وقد أخضع القلم أو الفرشاة إلى حركته بكل تلقائية وعفوية وكأنه يحاكي في الآن نفسه، إملاءات هنري ميشو في قوله:

«خط يلتقي خطا آخر وخط يتحاشى خطا متوازيا
خط من أجل اللذة في أن يكون خطا متماديا
خط حالم. إلى هنا لم يكن بإمكاننا ترك الخط يحلم
خط يعكس الوعي في تحوله(6)»

لقد قامت الخصائص التشكيليّة للخط عند خالد عبيده على جملة من التّناقضات من حيث النّوع والطّبيعة، لتخلق جملة من الجدليّات: جدليّة الصّلابة والليونة، جدليّة الفاتح والداكن، جدليّة السّميك والرّقيق، جدليّة الغليظ والحادّ، جدليّة العمق واللاّعمق. وتعكس هذه الثّنائيات بوضوح أحاسيس الذات المبدعة مبرزة حسا نقديا وطابعا صوفيا ملازما لشخصية الفنّان والمشتركة في الآن نفسه مع أعماله التصويريّة باعتبارها جزءا مرتبطا باللّحظة الإبداعية التي يعيشها إثر ممارساته التشكيليّة وكأنها مُكاشفات صوفية.

وبناءً على ما تقدم في هذا المقال، تكون تجربة التشكيلي التونسي خالد عبيده في أوج بحثها المتواصل عن خصوصية جمالية عربية إسلامية معاصرة بعد تكوّنه في الأكاديميات. وفي اتجاه آخر، يرجع الموروث الثقافي معه في ثوب جديد ليعكس الصورة التقليدية للجماليات العربية في نطاق أسلوب فني يجاري العصر، سواء في مراوحته بين عوالم الأثر الفني أو في توظيفه لهذا الموروث المتأصل الذي تدور معالمه حول مفاهيم التجريد التشكيلي والتي يتحول فيها الخط والشكل بمقتضاها إلى حامل لروح فنية جديدة، ترتكز على الإرث الحضاري الإسلامي المُنفتِح على التجارب التشكيليّة الغربية.

المصادر و المراجع

جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، نسخة رقمية على الموقع: http://www.4shared.com/document/ya2GT6JL/

جوهانز ايتن، التصميم والشكل، ترجمة و تقديم: صبري محمد عبد الغني، منشورات مركز الشارقة للابداع الفكري.

عمر الغدامسي، «في الإفلات من الاتقان إلى الابتكار»، نص نشر بـ «الرواق»، الملحق الأسبوعي المختص في الفن الحديث والمعاصر، جريدة الصحافة ليوم الخميس28 جويلية 2011.

الهوامش والإحالات

1 - خالد عبيدة من مواليد 1976 ، فنان تشكيلي وأستاذ تعليم عال بالمعهد العالي للفنون الجميلة بالقيروان. أقام العديد من العروض في العديد من المهرجانات وملتقيات الفن المعاصر.

2 - «La ligne nomade» Exposition personnelle de Khaled Abida,Du 18 au 31 Janvier 2013 à la galerie municipale de Sidi Bou Saïd .

3 - Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, Editions « Quadrige », 2004.

4 - «ألان» ذكر من طرف جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص156.

5 - جوها نز ايتن، التصميم و الشكل، ترجمة و تقديم: صبري محمد عبد الغني. ص 107.

6 - هنري ميشو، ذُكر من طرف عمر الغدامسي ، نص نشر بـ «الرواق» الملحق الأسبوعي المختص في الفن الحديث والمعاصر، جريدة الصحافة ليوم الخميس28 جويلية 2011.

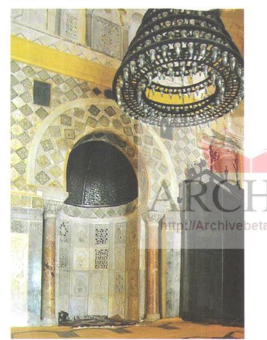


المربّعات الخزفيّة بمحراب جامع عقبة بن نافع بالقيروان: روائع خزفيّة تكسو تحفة فنّية

عايدة سليم/باحثة، تونس

يظلّ جامع عقبة بن نافع بالقيروان من أروع ما جادت به الحضارة العربية الإسلامية في العالم، بما تميّز به من تناسق في العمارة وثراء في المكونات. ولعلّ أفضل زخارف الجامع هو المحراب الذي يعتبر تحفة المحاريب الإسلامية وأقدمها على الإطلاق، والقبّة التي فوقه، تزينها زخارف نباتية على شكل ساق متوسّطة، أو فروع متموّجة تتدلّى منها عناقيد من العنب. يقوم العقد المنصّف للقبّة على ساريتين حمراوين من الرخام الرفيع يعلوهما تاجان من أجمل مانقشت التيجان. وفوقهما مسطحان يتوسّطهما العقد كتب على رخام كلّ منهما بالخطّ الكوفي القيرواني الأصيل «بسم الله، كفى بالله حسيبا». وزين أعلى جدران المحراب وعقده بمربعات زخرفية أو (قراميد) امتازت ببريقها المعدني وعددها (130) مربعة.

تعتبر هذه البلاطات نماذج هامة للتحليل، وذلك لبقائها في حالة جيدة، فبالرغم مما فقدته من بريق، فإنها مازالت تحتفظ بالبعض من ألوانها الذهبية المعدنية والتي تتراوح بين الأصفر المخضَر والأصفر الذي هو أقرب إلى بريق النحاس منه إلى بريق الذهب الصرف. كما أنها لم تتعرض إلى كثير من التلف إذا ما استثنينا بعض الكسور، أما أغلبها فقد بقي على ما كان عليه من جودة وإتقان، ولعل السبب في ذلك هو المحافظة عليها كما يُحافظ على أحسن التحف وأندر الروائع الفنية. كما تكمن أهميتها في ما تتمتع به من خصائص فنية وتقنية متميزة ولما برهنت عليه من حذق وإتقان، ولما يتآلف فيها من ألوان وخصائص بصرية



أثمرتها التجربة الطويلة التي مرّ بها هذا النوع من الخزف ولا سيما إذا لاحظنا أن هذه المربعات ذات البريق المعدني لا تحمل اسم صانعها ولكنها تنطق بنوع بريقها وبأسلوب زخرفتها وطريقة صنعتها. حيث مثلت هذه المربعات مثالا جيدا لما كان يصنع في العراق في القرن التاسع الميلادي ورجحت أغلب الآراء أنها ترجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع(1).

وقد عمد جورج مارساي إلى دراسة هذه البلاطات وقسّمها إلى صنفين مختلفين من حيث الثراء الزخرفي واللوني، المجموعة الأولى سمّاها بأحادية اللون (Série monochrome) والثانية بالمتعددة الألوان (Série Polychrome). واحتلت المربعات الخزفية الأحادية اللون مساحات أقل بروزا من تلك التي احتلتها المجموعة الثانية ذات الألوان المتعددة لما تتمتع به هذه الأخيرة من أهمية من حيث الثراء الزخرفي واللوني. ولعل هذا ما جعلها تتصدر بطن القبة وكامل الشريط الذي تحتها ومحيط الزوايا والإطار الدائري الذي يضم العقد، محتلة الصفّ الأول وملتفّة حول السقف. بينما لم يبق للمجموعة الأولى الأحادية اللون سوى الصفوف الداخلية لتملأ الفراغ المتبقي بالمحيط الدائري والفضاء الخلفي للزوايا. ولكن سواء كانت هذه المربعات ذات لون واحد أو متعددة الألوان فقد حافظت على نفس القياس 21 صم ونفس السمك 1 صم.

1 - قراءة في بعض نماذج من المربعات الخزفية:

1 - 1 النموذج رقم1 من ضمن المربعات الأحادية اللون:

إنّ المتثبّت في بنية المربّعة ومرفولوجيتها يتبيّن تعدّد المستويات الناتجة عن الثراء في توزيع المساحات وخاصّة في زخرفة شكل المعيّن الحاوي للوريدة ذات الثماني بتلات والمتراكبة فوق بعضها البعض من الكبير إلى الصّغير ممّا أوحى بوجود نوع من العمق تدعّم بصريّا من خلال التباين في مستوى الإضاءة والتدرّجات الضوئيّة المتضادة من مساحة مضيئة تعقبها مساحة ألقت النقاط داخلها حركات قصيرة نحيفة لينة، إلاّ أنّنا بعد التهجّد يمكننا أن نقرأ كلمة «الملك» مكررة عدّة مرّات في نسق واضح وإيقاع منتظم كتبت بخطّ كوفي قديم الأسلوب، تميّز بالرّشاقة والصّرامة في الآن ذاته، حيث جُرّد من أي زخرف ناقل وتخلّص من كلّ إضافة قد تعكّر صفاءه وتشوّه بساطته. ثم إن هذه الزّخارف جاءت متوافقة في معظم الأحيان مع الأماكن التي نفّذت عليها ممّا يدلّ على أن إنجازها كان يتمّ تبعا لخطّة زخرفيّة وليست عملا عشوائيّا.

كما يتّضح من خلال هذه البلاطة اعتماد الفنّان المسلم للخط العربي كعنصر زخرفي، ذلك أنه لم يقتصر على تطويع الحروف العربيّة ولكنّه وضع للخط قواعد روعي فيها أن تؤدّي شكلا جماليّا ممتعا وهو ما يطرح التساؤل التالي: هل أنّ غايته من هذا التوظيف هو البعد الجمالي فقط أم أن وراء كتابته بعدا رمزيا دلاليّا؟



عموديّة متّخذة نفس السّمك ومكرّرة بنفس الشّكل خاصّة إذا ما ركّزنا الأنظار حول الشّريط الملتفّ حول المربّع، المؤثث بخطّ كوفي، ذلك أن كلمة «الملك» التي وجدناها في هذه المربّعة قد تكون، رمزا صادقا لقوّة الملك آنذاك، وقد تكون إلى جانب معناها المرتبط بالملك الدّنيوي البشري، إشارة ضمنيّة إلى ملك أكثر ديمومة وأشمل هو الملك الإلهي. وعندها يصبح معنى هذا الكلمة « الملك للّه» وهو شعور ديني يشعر به كلّ مسلم لاعتقاده أن الإنسان خليفة اللّه في الأرض وما ملكه على هذه الأرض إلاّ من ملك اللّه، وهكذا اكتسب خزف البريق المعدني منذ بدايته، والفنّ العربي الإسلامي عموما بعدا خاصّا ربط بين العالم المادي والحياة الدّنيا والعالم الروحي المقدّس في الماورائي من الوجود.

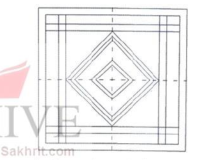
1 - 2 النموذج رقم 2 من ضمن المربعات الأحادية اللون:

يتّضح لنا من خلال التقسيم البنائي للنموذج الثاني سيطرة التناظر الشبه التام على أجزائها مع اعتماد التكوين الإشعاعي، حيث جاءت زخارفها نباتيّة النّمط، كثيرة التفاصيل، عديدة العناصر، أهمّها وريدة نجميّة احتلّت الوسط، لامست رؤوسها الأربعة مراوح نخيليّة رمحيّة الشّكل، طرفاها أحدهما مدبّب والآخر مقوّس، وتحمل داخلها وحدة متكرّرة من ورقة نباتيّة. وحول هذه المراوح شريط اتخذ شكل مربّع، لامست زواياه إطار البلاطة.





تخطيط عدد1 : الهيكلة الخطية للبلاطة



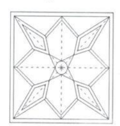
تخطيط عدد 2 : التقسيم الهندسي للبلاطة

فبظلال داكنة مولّدة إيقاعا ناتجا عن تكرار ذات الشّكل، يقوم التضاد، كعنصر تشكيلي، بدور أساسي لمساهمته في إبراز الأشكال والمساحات التي يراد إظهارها أو توظيفها توظيفا رمزيا دلاليّا. فجاء التكوين إشعاعيا مركزه وريدة يحدّها من كلّ جانب وبشكل تناظري سعفة نخيليّة مجنّحة، هذا التناظر سيطر على أغلب عناصر التكوين فجاء نسبيا في الجزئيات وتاما في الشكل العـام. وهذه هي إحدى خصائص الفنّ الزّخرفي العربي الإسلامي الذي اعتمد التناظر كتركيب متواز.

كما قسمت البلاطة وفق أشرطة أفقيّة تخلّلتها أخرى

وقد رسمت كلّها بخطّ داكن سميك فوق خلفيّة فاتحة. هذا المربّع زخرفت مساحته المتبقّية بوريدات ملئت وريقاتها الخمس بنقاط صغيرة، بينما كسيت الأرضيّة المتبقّية بخطوط رقيقة جدّا كوّنت ما يشبه شبكة ذات نقط داكنة. وبذلك تظهر عناصر التنويع حاضرة بكثافة. ذلك أن الخطوط المعتمدة لتقسيم البلاطة تختلف في السّمك تماما مع سمك الأداة الواضحة للأشكال الأخرى بغية التفريق بين الشّكل والخلفيّة، كما يغلب عليها طابع البساطة والقوّة والحريّة في الزّخرفة مع وجـود شيء من الرقّة والرشاقـة والتناسق والتلاؤم في التلوين.


تخطيط عدد 1 : الهيكلة الخطية للبلاطة


تخطيط عدد 2: التقسيم الهندسي للبلاطة

يتبيّن لنا من خلال دراستنا لمراكز الإضاءة والدكانة في المربعة أن العلاقات اللّونيّة تبدو هادئة ما عدا لمسات الفرشاة الغليظة الداكنة فهي تبدو متباينة بشدّة مع المناخ اللّوني العام، فقد جمعت هذه البلاطة بين ميزة البريق المعدني واللّون القصديري الأبيض اللّذين وزّعا في تـوازن وتكامل ممّا ساهم في إبراز بعضهما البعض فزاد لون الأرضيّة الأبيض من بريق اللّون المعدني. كما عمل التباين بين القيم الضوئيّة لهذا الأصفر الذّهبي المتأرجح من الفاتح والغامق على إبراز التركيبة الإشعاعية التي توحي بالثّبات والحركة الدّائريّة في نفس الوقت، إذ بدت النجمة الرّباعيّة الدّاكنة وكأنّها تدور في السّماء المضيئة. (انظر التخطيط رقم3)

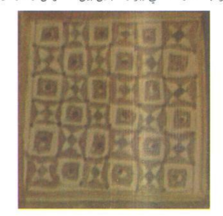

تخطيط عدد 3 : توزيع مناطق الظل والضوء

ثم إن هذه المربعة لا زالت تحتفظ بالبعض من ألوانها الذّهبيّة المعدنية الذي هو أقرب إلى بريق النّحاس منه إلى بريق الذّهب، ومع ذلك فما يجلب نظرنا فيها هو ذلك الجزء التالف منها خاصّة وأنها ظاهرة تكرّرت في بعض المربّعات الخزفيّة الأخرى التي انكسرت بعض أجزائها أو طمست بعض ألوانها ممّا يجعل قراءتنا لها أحيانا من الصّعوبة بمكان نظرا إلى سهولة تعرّض طلائها للتّلف والزّوال بفعل العوامل الطبيعيّة المختلفة من رطوبة وتأكسد وما تحدثه بعض الحوامض فيها من تآكل. والجدير بالذّكر أن كلّ العمليّات والتركيبات الكيميائيّة من إعداد العجينة الطينيّة المناسبـة، والمهاد أو المينا الملائم وطريقة الإفخار كان يقوم بها الخزاف بطريقة يعتمد فيها على التجريب إلى جانب النظريات والبحوث العلميّة. فكان بذلك سبّاقا في مجال العلوم الكيميائيّة وملمّا بتفاعلاتها الحاصلة بين الأكاسيد والحوامض والأملاح المعدنيّة وغيرها من العناصر، كلّ ذلك في درجات حراريّة مضبوطة وداخل أجواء هوائيّة خاصّة تسود الفرن طيلة عمليّة الإفخار. فلقد وصل الخزاف إلى حدّ التمكّن في التعامل مع مختلف

هذه المواد قصد تغيير خصائصها واستخراج مكوّناتها ليسمو بها من حالة متواضعة عاديّة إلى أرقى درجات المواد الكريمة والمعادن النبيلة، أي من التراب والطين إلى ما يشبه المعادن والذّهب.

1 – 3 النموذج رقم3 من ضمن المربعات المتعدّدة الألوان:

إن المتثبت في بنية الخزفية ومرفولوجيتها يتبين أن الصانع الفنان زخرف مربعاته بعد تخطيط مسبق، أي بعد تقسيم تركيبي لم يعتمد فيه غير تلك البصرية، وهي الأشرطة المجزئة لفضاء المربعة، مقسما إياها إلى ستة أشرطة أفقية لتتحصل، في النهاية، على شبكة تربيعية تضم ست خانات أفقية وستًا عمودية، تملأ هذه الخانات علامات تتكرر بالتناوب على شكل نجمة، ويحيط بهذه الخانات إطاران خاليان من كل زخرف ورسما بسمك غليظ فظهرت الشبكة الزخرفية وكأنها هي التي فرضت الإطار وليس العكس. كما جاء التركيب مسطّحا لا عمق فيه مثله مثل بقية المربعات الخزفية، محدثا ذبذبة بصرية نتيجة تباين الألوان المعتمدة بين الفاتح والداكن وبين الشكل والخلفية، ذلك أن درجات ألوانها قد زادت في إبراز التباين بين النقوش والأرضية



من جهة، وجعلت الأمر يختلط بين الحامل والمحمول من جهة أخرى، بحيث أصبح من العسير التمييز بين ما هو مزخرف وبين لون الأرضية. وبذلك يبرز التأثير الفارسي جليا سواء من حيث تقسيم رقعة الحامل إلى خانات عديدة، أو لما تحمله هذه الخانات داخلها من نقوش ورسوم. وما يمكن أن نلاحظه أيضا هو العلاقة التواصلية بين الشكل والخلفية إذ مثّل كل منهما جزءا من الآخر يتكيف معه و يبادله الشكل سلبا أو إيجابا، فيتداخلان إلى درجة يصعب معرفة أيّ منهما يخدم الآخر ويكمّله. وبذلك جمع هذا التكوين بين الحركة والثبات، حركة المربعات وزخارفها الصغيرة وثبات المربعات الفارغة إلا من اللون، وقد أوحى كل ذلك بحركة أشبه بحركة الكواكب حول نجم ما.

أما على المستوى اللوني فالتكوين يطغى عليه الأصفر الترابي بدرجات ضوئية متباينة حيث يتسرب اللون الأصفر الذهبي الفاتح داخل أجزاء البلاطة، مقتحما اللون الأصفر الترابي الداكن، متناغما معه، إذ يمثل اللون القاسم المشترك في هيكلة المساحات وهذا دليل على أن الخزاف يهيئ مساحته بواسطة لون موحد ثم يعمد إلى رسم أشكاله بذات اللون، ولكن بقيم ضوئية مختلفة، يعطيها أفضلية في التركيب لبروزها في المستوى الأول بفعل تباينها مع الأرضية. كما تبرز القيمة التشكيلية للخلفية الداكنة من خلال دورها المزدوج فهي بقدر ما تحدث تفككا على مستوى الشكل تقوم بدور أساسي في التأليف بين مختلف العناصر والربط بينها، فكانت المربعة الخزفية على بساطة أشكالها وقلة ألوانها رمزا لعالم الأرض والسماء. تظهر هذه البلاطة بوضوح الاعتماد على مفردة «المربع» وفق قاعدة تعتمد التكرار لتأليف المجموع انطلاقا من الوحدة، حيث يسعى الصانع الفنان إلى تكراره بالتجاور مع التأليف بين البعد الشكلي والبعد اللوني مؤكدا كليهما في عملية دوران حول المركز مع قلب إضاءة الألوان،

فيصبح الداكن فاتحا والفاتح داكنا مما ولد إيقاعا حركيا حيث تثير حركة الشكل الحركة الذهنية للمبصر فينتابنا الإحساس بالمتاهة على مستوى الإبصار .

ثمّ إن المتثبت في أسلوب الزخرفة في هذه المربعة يلاحظ أنه يذكرنا بالفن المعاصر في التركيب وفي استعمال اللون وتوزيعه، وخاصة ببول كلي في اتباعه للتقسيم الهندسي المنبني على شرائط عمودية وأفقية متقاطعة ولّد تقاطعها أشكالا هندسية تشبه إلى حدّ ما ماعثرنا عليه في بعض المربعات الزخرفية. نقصد بذلك استعمال المثلث والمربع والمستطيل وكيفية توزيعها في بناء الأعمال. كما نستنتج مدى تجانس الموجودات أو العناصر الزخرفية في المربعة الواحدة، إذ لا نكاد نعثر على مساحة جامدة أيّ خالية من الزخرف، بل أغلب المساحات تقريبا متحركة بعناصرها المتنوعة، فلو حاولنا أن نجرد هذه المساحات من العناصر الايقاعية والزخرفية التي تتضمنها، وأبقينا فقط على أشكالها العامة كما بينا في الرسم الخطي لتحديد المساحات سنلاحظ عندئذ أننا أمام شيء آخر يختلف تماما وكأن لا صلة له بالفن الإسلامي بل يذكرنا بالفنون الغربية حيث يتعاطى الفنان الغربي أحيانا مع هذه المساحات الفارغة من كل زخرفة انطلاقا من اعتبارات أخرى، أي أنه يعمل على توزيع أشكاله المتنوعة والمتناقضة آخذا بعين الاعتبار صفاتها الشكلية بالذات لتحقق ـ بالتالي ـ الحركة التي غالبا ما تكون صراعية، ذلك أن الفنان الغربي أراد في المقام الأول أن تكون المساحات الكاملة في هذا العمل ذات أشكال محددة ومنتهية، بعبارة أخرى أن نعتبر كل مساحة منها وحدة لا تتجزأ وأن تكون في المقام الثاني متناقضة سواء كان ذلك في الشكل أم، في اللون وانطلاقا من كل ذلك يتم توزيع هذه المساحات بطريقة التجاور لإظهار التناقض الحاد بين سمات تلك المساحات، فهذه الطريقة ساعدت في إبراز التوتر القائم في العمل وبالتالي في حركته وذلك ما يؤدي بالمشاهد إلى حالة من الانفعال.

2 - الاستنتاجات الخاصة بزخرفة المربعات الخزفية :

من خلال تحليلنا لبعض من المربعات الخزفية الخاصة بمحراب جامع عقبة نقف على بعض الاستنتاجات سوف نضعها تحت ثلاثة عناوين أساسية.

2-1 من حيث العناصر النباتية:

يبرز من خلال الزخارف النباتية التي نعثر عليها في بلاطات المحراب تأثرها بانصراف الفنان المسلم بداية من رسم وتقليد الكائنات الحية (حيوان وإنسان) فكان الكائن الحي النباتي هو البديل، حيث استخدم الجذع والورقة لتكوين زخارف امتازت بالتكرار والتناظر والتقابل فسادت الزخارف النباتية. كما يغلب على بعض الزخارف النباتية في هذه المربعات الطابع الهندسي، إذ قوامها خطوط منحنية أو ملتوية يتصل بعضها ببعض،



وقد يكون بينها ما يخرج منها فص أو فصان أو أكثر وقد يراعى في هذه الخطوط مبدأ التقابل والتماثل. غير أن ما فيها من تجريد وتحوير عن الطبيعة لا يصل إلى حدّ اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن أي أصول نباتية. أحيانا أخرى اتخذت هذه الزخارف تشكيلات مشتقة من أجزاء عضوية لنباتات فكانت على شكل ورود أو ثمار بعض الأشجار أو أوراقها وكانت الزخرفة النباتية قد اجتمعت ضمن إطارات مختلفة الأشكال، فمنها المستطيل أو الدائرة وخاصة المربع كما لاحظنا ذلك في كثير من المربعات الخزفية. وقد مثلت هذه العناصر النباتية أوضح المفاهيم التي بيّنت ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها حرفيا، فهي في أكثر الأحيان عناصر رمزية زخرفية مجردة رسما ولونا تبدو في فروعها الحلزونية وأوراقها النصف قلبية الشكل، خطوطا منحنية تملأ السطح في تناسق بديع وتعادل بين الكتلة والفراغ واتزان يفوق الوصف. هذه العناصر النباتية تمثلت إما مفردة وذلك بتمثيل عنصر واحد مثل وريدة أو نجمة أو هلال أو على شكل تصميم زخرفي يكون موضوعا زخرفيا متكاملا تظهر فيه عدة عناصر نباتية.

غير أننا لن نكتفي بذكر أهم التصاميم الزخرفية التي وجدناها إثر تحليلنا لبعض بلاطات جامع عقبة، بل سنحاول التعمق في تفاصيلها لنخرج باستنتاجات وهي أنها تبدو في الظاهر مختلفة عن بعضها ومتعددة، ولكن بعد تحليلها أمكننا تقسيمها إلى مجموعات ذات خصائص موحّدة ومتشابهة:

- **المجموعة الأولى:** تمثلت في وريدات متماثلة ومتناظرة متكونة من خمسة فصوص، إثنان منها ملتفان وهما الأصغران (أنظر الأشكال عدد1) وهو الأنموذج الأشهر في تلك الفترة من الفن الإسلامي والذي سيقع اتباعه على امتداد قرون عديدة. وهذه الوريدة تواجدت في كلا النوعين من المربعات الأحادية اللون والمتعددة الألوان.

- **المجموعة الثانية:** تمثلت في وريدة بقاعدة مستديرة ومتوجة بثلاثة فصوص (أنظر الأشكال عدد2) وهي تأخذ أحيانا شكل الجرس.

- **المجموعة الثالثة:** كثيرا ما نعثر فيها على شكل سعفة نخيلية رمحية بقاعدة مستديرة وقمة حادة وبأحجام وأشكال متعددة (أنظر الأشكال عدد 3) وقد نجدها طويلة أو قصيرة برأس مدبب أو أعوج وأحيانا



الأشكال عدد1 وريدة متكوّنة من خمسة فصوص



الأشكال عدد2 : وريدة ذات قاعدة مستديرة



الأشكال عدد3: سعفات بشكل رمح



الأشكال عدد4 :زهرات كروية الشَكل

يتقلص حجمها كثيرا لتعتلي غصنا يأخذ اتجاها تارة عموديا أو أفقيا وتارة أخرى ملتفا وهو ما نجده أيضا في كلا النوعين من البلاطات.

-أما المجموعة الرابعة والأخيرة: فقد اتخذت شكل كريات صغيرة تعلوها باقة من ثلاثة فصوص تظهر كأنها استلهمت من شكل رمانة مؤثثة بأغصان دقيقة ونحيلة (أنظر الأشكال عدد 4).

2-2 من حيث العناصر الهندسية:

اعتماد زخرفة أساسها النقط والخطوط المنحنية والمنكسرة والمتوازية وأشكال المثلثات والمربعات والمعينات والمستطيلات والدوائر ومربعات على هيئة لعبة الداما...



من أهم العناصر الزخرفية الهندسية: أشكال النجوم والأهلة: ذلك أن شكل الهلال استخدم في زخارف الحضارات القديمة واستمر بين العصور التالية، وكذلك الشكل النجمي الثماني بكل ما يحمله من رمزية.

3-2 من حيث الزخرفة بالكتابة:

استخدم الصانع الفنان الخط العربي كعنصر زخرفي فجاءت أغلب الكتابات المعتمدة في بعض البلاطات تحمل عبارات ككلمة «الملك» وكانت كلّها تعبر عن ذكر وتسبيح، وهي من العناصر التي تربط الصلة بين العمل الفنّي والمتقبل لهذا العمل لما توجهه إليه من خطاب مقروء ومرئي، من جهة، ومن بعد رمزي، من جهة أخرى، غير أننا نعثر على عدد هام من المربعات استخدم فيها الفنان الكتابة الكوفية دون أن يتركها واضحة، ذلك أنه أحيانا لا يقصد حضورها بل يريد، من خلال استغلال هيكلها وشكلها توظيفها بنيويًا وحركياً وتشكيليا كما لو كانت عنصرا من العناصر التشكيلية القائمة بذاتها ولذاتها.

3 - مصادر زخرفة المربعات الخزفية بمحراب جامع عقبة:

تمثل المربعات الخزفية التي تزين محراب جامع عقبة أبدع ما أنتجه الخزافون في الطراز العباسي وهو ما عبر عنه مرزوق بقوله: «وأغلب الظن أن هذه القراميد التي تزين محراب جامع القيروان قد حملها صانع بغدادي إلى القيروان ممن يجيدون عمل الغضار المذهب لكي يعاون على وضعها في المكان الذي يراد لها، ولكي يصنع محليا ما قد يحتاج إليه من قراميد قد يعوض بها ما عساه ينكسر أثناء الحمل والنقل من العراق إلى إفريقية أو أثناء العمل وليس من المستبعد أنه علّم الخزافين المحليين طريقة صنع الغضار المذهب الذي كشفت عنه الحضائر الأثرية في أماكن شتى من البلاد»(2).

ثم إن المتأمل في زخارف هذه البلاطات يلاحظ وجود

أهم العناصر الزخرفية النباتية في الطراز الأموي وهي زهرة الأكانتس(شوكة اليهود) وورقة العنب والمراوح النخيلية والأشكال النباتية المجنّحة وهي جميعا اقتبسها الأمويون من الفن البيزنطي وهو ما أكّده مرزوق بقوله: «ومع تطور العمارة في العصر العباسي إثر انتقال العاصمة إلى بغداد بدأت التأثيرات الساسانية والشرقية تؤثر في عناصر الزخرفة النباتية وأشكالها.»(3). وهنا لا بد أن نشير إلى نشأة الأسلوب الزخرفي الإسلامي، ذلك أنه عندما بدأ ينمو تدريجيا كانت التعبيرات الفنية تقتبس من مصدرين رئيسيين من التراث الفني وهما الفن البيزنطي والساساني اللذان انصهرا مع النماذج الفنية التي ترجع إلى العصر الأموي وقد ساهمت التأثيرات الساسانية في مهمة خلق الأسلوب الجديد من الزخارف المحورة ومنها الأزهار وأوراق المراوح النخيلية التي تميزت بصفة التوريق حينما تندمج حركة المراوح مع الفروع.

وهكذا تبرز روافد هذه الزخرفة المتعددة الاستلهامات ولعل هذا ما يؤكده عبد العزيز الدولاتلي بقوله: «يبدو أن التأثيرات الفنية الشامية لم تقتصر على سوريا وجيرانها فحسب، بل إننا نجدها في معظم أقطار الإسلام ببلاد المغرب الإسلامي والأندلس حيث انتقلت الأساليب والطرز الشامية إلى القيروان بالمسجد الجامع»(4).

كما أنّ المتأمل في بلاطات محراب جامع عقبة سيلاحظ أن الأشكال الدقيقة التي ملأت المساحات الفارغة والتي لعبت دورا كبيرا في إثراء الشكل والخلفية، المتمثلة في دوائر فيها نقاط وخطوط منكسرة وخطوط متوازية تقطعها خطوط أخرى متوازية أيضا وإنشاءات تشابكية تظهر فيها شبكات تشبه رقعة الشطرنج وأشكال حلزونية ونقاط مسترسلة وسلاسل متواصلة ونسيج متنوع (أنظر الأشكال عدد 6) هي أشكال مألوفة لورشات بلاد الرافدين حيث تعود إلى الحضارة السومرية من الألف الخامس ق م(5). (أنظر الأشكال عدد 5).

زخارف أثرية تعود للحضارة السومرية
من الألف الخامس ق. م. في وادي الرافدين

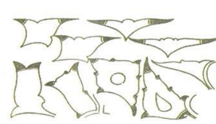
هذه الزخارف المتنوعة الأشكال اكتشفت في تل . حلف . كوزانا . على نهر الخابور. تنقيب اوبن هايم ا. دار الآثار العراقية. وهي من قحوف الكؤوس القديمة التي تعود لسنة ٤٨٠٠ . ٤٥٠٠ ق.م

الأشكال عدد 5 : زخارف أثرية تعود إلى الحضارة السومرية من الألف الخامس ق.م في وادي الرافدين



الاشكال عدد6 : الاشكال المزخرفة للخلفية بالمربعات الخزفية

وهناك زخارف كثيرة على الزليج لها ما يشابهها في الزخارف الجصية التي تغطي الجدران في مدينة سامراء بالعراق مثل الوريدة ذات الخمس بتلات المغلفة بتجويف، كذلك السعفات النخلية الشديدة التحوير والسعفة الرمحية ذات الاعوجاج البيّن والمراوح النخلية المجنّحة (أنظر الأشكال عدد 7).



الأشكال عدد7: سعفة نخيلية مجنحة تتخذ شكل مثلث أو شبه منحرف

الأشكال عدد8: مقارنة بين زخرفة المربعات والزخرفة المنحوتة في سامرّاء حسب «هازفرت»

وهكذا يتضح لدينا من خلال الزخرف الذي عثرنا عليه في بلاطات المحراب والتي تسري بنفس الكيفية على كل الحوامل سواء كانت نقشا على الخشب أو الجبس أو نحتا أو مخطوطا حرص الفنان المسلم على الإستيحاء من الطبيعة وخاصة استخدام الجذع والورقة لتكوين زخارف تمتاز بالتكرار والتقابل والتناظر مع بروز مسحة هندسية جامدة تدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز.

وبعد هذا التحليل، كان لنا أن نتساءل هل ما وصل إليه الخزف من نتائج يعود إلى الصدفة فاستطاع الخزاف بفضل ما يتمتع به من دقة الملاحظة وقوة الحدس الاهتداء إلى أسرار المهنة ثم دعم ذلك بالتجربة وبفهم عميق للتفاعلات الكيميائية؟ أم أن ذلك جاء ثمرة لبحوث علمية وتطور علم الكيمياء وللعرب باع طويل في هذا المجال؟ إذ لا ينكر أحد ما حققوه في هذا المجال، فقد كانوا سباقين في ذلك بفضل ما قاموا به من تجارب وما أكتسبوه من خبرة وما أخذوه من حضارات الصين وبلاد فارس وبلاد مابين النهرين وغيرها من حضارات الشرق القديم ليضيفوا إليها ويطبعوها بطابعهم ويرتقوا إلى أعلى درجات الحذق والإتقان. هذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه إجابة قطعية بترجيح إحدى الفرضيات، فالأمر يتعلق بذلك الخزاف البسيط والحرفي الصانع الذي عاش بين أفراد الشعب !

المصادر و المراجع

المراجع بالعربية
1. المؤلفات:
- بن عامر(أحمد): تونس عبر التاريخ، مكتبة المنار، تونس، 1975.
- بينوس (جميلة)، بن البشير الجلولي (فاطمة)، عبد الكافي (جلال): « تونس»، عن دار الجنوب للنشر، تونس، 1985.
- جاد (محمد توفيق): تاريخ الزخرفة، ط، الأميرية القاهرة، 1964.
- الدولاتلي (عبد العزيز): الفخار والخزف في تونس، عن المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1979.
- زبيس(سليمان مصطفى): الفنون الإسلامية في البلاد التونسية من قيام الدولة الأغلبية إلى قيام الدولة الموحديّة، عن المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1978.
- مرزوق (عبد العزيز): الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة بيروت.

المراجع بالفرنسيّة

1. Les ouvrages

- BAKLOUTI (Naceur), « Céramique d'hier et d'aujourd'hui » « ONAT » Tunis, 1983.
- « Couleurs de Tunisie », éd. nouvelle société, Adam Biro, Paris, 1994.
- COLLECTIF , « Arts de Tunisie », impacts, Tunis 2004.
- COLLECTIF, «Ifriqiya, treize siècles d'art et d'architecture en Tunisie », cycle international d'exposition, musée sans Frontières, Déméter, éd, sud, 2000.
- DAOULATELI (Abdelaziz),« La céramique médiévale en Tunisie, in Africa XIII », éd. INP.
- DEGEORGE (Gérard), POTER (Yves), « L'art de la céramique dans l'architecture musulmane» , Flammarion, 2001.
- LOVINCANI (Alain), « Faïence de Tunisie » éd, Cérès, éd, Sud, 1994.
- LOUHICHI (Adnan), « Du Raggada à quallaline (900-1900) » Tunis 2000.
- MARÇAIS (George), Les faïences à reflets métallique de la grande mosquée de Kairouan, éd, Auguste Picard, 2ème édition, paris, 1928.

2. Catalogues

- Le Vert et le brun, de Kairouan à Avignon: céramique de XVème siècle, catalogue d'exposition, Marseille, 1995.



الهوامش والإحالات

1 - أنظر تلخيص هذه الآراء في: KA Creswell: Early Muslim Architecture II، p .309-314

2 - عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، ص، 76.

3 - نفس المرجع، ص. 83، 98.

4 - عبد العزيز الدولاتي : مسجد قربة وقصر الحمراء ، طبعة سيراس . ص 19.

5 - أنظر الصورة صفحة 9 من كتاب كشكول الزخرفة العربية.

الزّخرفة الإسلاميّة: جمال وإبداع

توفيق عيساوي/ باحث، تونس

المقدمة:

للزخرفة العربية الإسلامية مزاياها وأشكالها الخاصة التي تميزها عن سواها من زخرفة غربية أوإفريقية أوآسيوية... وقد غلب على هذه الزخرفة المستمدة من تراث شرقي-عربي قديم، منذ مجيء الإسلام، الطابع الديني، ومازال حتى يومنا هذا، وهوطابع لا يخضع لمنظومة موحدة، خصوصا وأنه تطبع بالأشكال والألوان والمواد المستعملة التي كانت سائدة في العالم الذي دخله الإسلام. ترتكز الزخرفة الإسلامية على أسس عميقة الجذور تنبّع من الدين والتقاليد المتوارثة. وقد هدف الفنان المسلم في أعماله إلى إبراز خصوصية هذه التقاليد التي غلب عليها الإسلام منذ أن جاء، ومن هنا نرى العلاقة الحميمية بين الإسلام وفن العمارة والزخرفة رغم الاختلافات السطحية أوالمناطقية التي نشاهدها. فهي، في مجملها، تعكس روحية الدين والخطوط الكبرى التي رسمها لحياة المسلم إجمالا والعربي تحديدا.

تعريف الزخرفة:

الزخرفة هي فن من الفنون التشكيلية تعتمد على عناصر نباتية أوحيوانية أوهندسية أوخطية. . . محورة عن الواقع، توزع وفق قواعد تركيبية محددة كالتكرار والتناظر والتناوب. . . والتقابل والتعاكس. فالزخرفة، إذن، هي إضفاء الجماليات على الأشياء باستعمال الأشكال الهندسية والنباتية دون إدخال صور الكائنات الحية فيها.

نشأة الزخرفة الإسلامية:

إن تاريخ الزخرفة قديم قدم الحضارة الإنسانية منذ نشأتها البدائية، فالدارسون للفن البدائي يرون أنه إلى جانب الرسوم التصويرية التي سادت في العصر الحجري بحقبتيه (الحجري القديم والحجري الحديث) قد وجدت بعض الرسوم الزخرفية في الكهوف القديمة وقد كانت ترسم في الغالب على الأدوات. والملاحظة التي تظهر لنا مباشرة في هذا السياق هي التالية : إذا كانت الرسوم التصويرية الكهفية تعتمد، في نشأتها، على تقليد الطبيعة، فإن الرسوم الزخرفية والهندسية والكتابية التي ظهرت لاحقا في العهدين اليوناني والروماني، وفي العصور الوسطى كما في الحضارة العربية الإسلامية قد قامت أساسا على النقط والخطوط، وهي لا تحمل في الغالب معنى غير القيمة الزخرفية بأشكالها المجردة. ومن هذا المنطلق أصبح الفنان المزخرف أوالزخرفي يعتمد على قدر كبير من التفكير والتخيل في استنباط الصور والرسوم والوحدات الزخرفية المستمدة خاصة من الطبيعة التي تحورت عن بعض الرسوم الطبيعية نتيجة عدة أمور نسوق منها إصرار الفنان المزخرف على إحداث التحوير بسبب صعوبة رسم الوحدات الطبيعية على مساحة ضيقة، مما اضطره إلى الاكتفاء بالاشتغال على مستوى منها أوتطويرها ثم تحويرها وتجريدها إلى وحدة زخرفية صغيرة. ولا شكّ أن الفنان المزخرف قد تأثر هنا ببعض الزخارف الطبيعية بألوانها المزركشة كما هي واضحة في ريش الطيور وألوان الفراشات وفروع النباتات. . . ويرى الجماليون ودارسو فنّ الزخرفة المحدثون أن نشأتها، بصورة عامة، تعود إلى بعض العوامل وهي :

- أن الزخرفة، بوسائلها البسيطة المبكرة كما ظهرت على الأدوات الكهفية قد قامت على قوة الفعل السحري وقدرة ما فوق الطبيعة التي كانت تقي الإنسان من المخاطر والكوارث وتمنحه الطاقة الخلاقة والمناعة وذلك تحت تأثير المقدس.

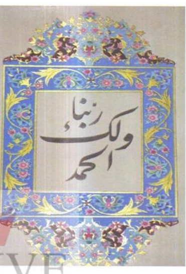
- إن الغاية المبكرة للفنان المزخرف هواستعمال فن الزخرفة للتعبير عن عمق المعاني والأفكار المتصلة بالموجودات الطبيعية وخاصة منها التي تقوم على الإلغاز.

- لقد اعتبر الفنان المسلم أن الزخرفة تشكل نشاطا خلاقا للتعبير عن الجميل وتدريب الذائقة البصرية على استبطان المتجلي.

جماليات الزخرفة الإسلامية:

تعتبر الزخرفة الإسلامية أحد الفنون العالمية الرئيسية وأكثرها غنى وازدهارا وأوثقها صلة بالطبيعة والإنسان ومتطلباته[1]، وقد اهتم بدراستها علماء الجمال والمؤرخون وعلماء الآثار من مختلف الأقطار وأسهموا في تأكيد أهميتها وجماليتها وإبراز خصائصها وتعداد عناصرها. وكان العرب المسلمون مولعين بالتصاميم الزخرفية التي تظهر فيها الأجزاء الغامقة والفاتحة في الزخرفة المتماثلة والمتناظرة، ولقد تعددت الزخارف الهندسية والنباتية في العمارة الإسلامية بأشكال وأنماط وألوان مختلفة، مستمدة من الموروث الحرفي الذي تتميز به الأقطار المختلفة في العالم الإسلامي. وقد تأثرت الزخارف بمعطيات الحضارات السابقة فأخذت

منها ما لا يتعارض مع العقيدة الإسلامية الغراء، ولفظت ما يتعارض معها . . . فالإسلام يدعو إلى إضفاء الجمال على الأشياء وتزيينها ولكن دون إسراف أوتقتير.



تأتي أهمية الزخرفة من كونها العامل الهام في طبع عمائر المسلمين بالطابع الفني المتميز وتؤكد دراسة الزخرفة والعمارة الإسلامية وفق هذا الفهم الصلة بينهما وبسبب موقف الإسلام من التصوير، انصرف عدد أكبر من الفنانين المسلمين إلى ميادين أخرى تخلو من القيود ويجدون فيها حرية لإشباع غرائزهم الفنية وإظهار مهاراتهم ومواهبهم، فأدخلوا الخط العربي بأنواعه المختلفة في ميادين الزخرفة وابتكروا أشكالا هندسية تبعث على النشوة والارتياح كالأطباق النجمية وأنتجوا عناصر نباتية من أوراق وزهور وثمار في أشكال تجريدية محورة ذات طابع عربي إسلامي فريد أطلق عليه الفنانون الأوروبيون كلمة «أرابيسك».

إنّ فن الزخرفة الإسلامي بعناصره الخطية والهندسية والنباتية ذوخصائص متميزة منحه إياها الفنان المسلم فكان بهذا فنا إسلاميا خالصا:

إنه فن إسلامي:

طور المسلمون فن الزخرفة وأدخلوا عليه كل جديد وساروا به أشواطا بعيدة حتى بات فنا إسلاميا باعتراف جميع الدارسين لهذا الفن، وقد أطلق عليه الدارسون الغربيون مصطلح «الأرابيسك» تأكيدا لهذا المعنى وتخصيصا له.



الحركة:

من مميزات الزخرفة أنها تلزم المشاهد بالحركة والتوقف ثم الحركة، فهي فنّ يأخذ بيد المشاهد ويتجول به في جميع ردهات اللوحة أوالمساحة المزخرفة.

ومن المعروف أن فن الزخرفة يقوم على الخط الذي يعتبر من أهم العناصر التشكيلية القادرة على التعبير عن الحركة.

الاتساع (الامتداد):

فن الزخرفة الإسلامية يدفع بصرك وأنت أمام لوحة من لوحاته إلى متابعة خطوطه في كل الاتجاهات، فإذا ما انتهت اللوحة بحدودها المكانية المحصورة وجدت نفسك مدفوعا لمتابعة المشهد عبر خيالك.

ملء الفراغات:

اهتمّ الفنان العربي اهتماما كبيرا بزخرفة سطوح الأشياء، سواء كان ذلك في العمائر أم في الأواني أم في التماثيل بحيث لا يترك فراغا من غير زخرفة، فكان عندما يبتكر إناء أو تحفة، حتى لوكانت على شكل طائر يغطي سطحها بالزخارف التي كانت تسلبها مظهرها الطبيعي سلبا معنويا بينما كانت تكسبها سحرا ورشاقة لا نظير لهما.

إنّ الزخرفة عالم واسع من التأملات الهادفة وغير الهادفة، فهناك الزخرفة الموجهة إلى خدمة فكرة مبتكرة معينه أو أسلوب والموجهة إلى الناحية الجمالية. وغالبا ما تكون الزخرفة مستندة إلى خلفية فكرية ومع مرور الزمن تتجرد من تلك الخلفية لتصبح جمالية الطابع فقط ولا تنتهي الزخرفة من خدمة الفكرة إلى خدمة الجمال إلا بعد ولادة عناصر زخرفية بدوافع فكرية حلت محل الأقدم منها لتجريدها من فكريتها وتقصرها على الجانب الجمالي الذي يرى منها بشكل مباشر.

لا نكاد نجد أثرا معماريا إسلاميا واحدا لم يزخرفه الفنانون المسلمون بأنواع الزخارف المختلفة وقد شملت الفنون الإسلامية عناصر زخرفية متنوعة ومتعددة، بمعنى أن لكل عصر من العصور زخارفه المميزة التي تكون، في كثير من الأحيان وسيلة للتميز بين منتجاته ومنتجات العصور السابقة عليه أواللاحقة له، إلاّ أن هناك أنماطا زخرفية تظل دائما على امتداد عصور زمنية مختلفة باقية ومتجددة. وتعتبر الزخرفة الإسلامية المعروفة باسم الأرابيسك من أهم هذه العناصر الزخرفية التي برزت عبر العصور المختلفة وتجددت وتنوعت وأبدع فيها الفنان المسلم.

أما أبرز هذه العناصر فيمكن اختصارها في الخط العربي، الزخرفة الهندسية والزخرفة النباتية وكلها عناصر جالبة للراحة والسكينة والهدوء، حيث حقق الفنان العربي في هذه الأعمال الرشاقة والاتزان.

الزخرفة رمز للإبداع:

الزخرفة، هي علم من علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد والنسب والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط، وهي، إمّا وحدات هندسية أووحدات نباتية أوكتابية تحورت إلى أشكالها التجريدية، وتركت المجال لخيال الفنان وإحساسه وإبداعه حتى وضعت لها القواعد والأصول.



وقواعد الزخرفة، هي الطريق الذي بواسطته وباتباعه يمكن وضع رسومات وتصميمات وموضوعات زخرفية

وطبيعية وهندسية مأخوذة أومقتبسة من الطبيعة على أسس سليمة من الناحية الفنية والعلمية. وقبل البدء في عمل أي تصميم، يجب على المصمم أن يتأكد من الخامة المستعملة والغرض من استعمالها والشكل النهائي والنسبة، لذا فإن من أهم قوانين وقواعد الزخرفة: إنشاء الزخرفة، وتكوينها من الطبيعة، وهذه القوانين لا حصر لها. ففي الزخرفة النباتية أبدع الفنان المسلم في استخدام التشكيلات النباتية، من أوراق وفروع نباتات وأزهار وثمار، في زخرفة منتجاته الفنية سواء أكانت تلك المنتجات تحفا أوعمائر، إذ عمل الفنان على تحوير وتجريد العناصر المستخدمة من صورتها الطبيعية، فظهر فيها ميل الفنان المسلم إلى شغل المساحات والخوف من الفراغ. وقد ازداد استخدام تلك الزخارف منذ القرن التاسع الميلادي وبلغ ذروته في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي. وإذا كان الفنانون المسلمون ولعوا بتقليد الخزف الصيني وزخارفه حتى أبدعوا في هذا المجال بصورة غير مسبوقة، إلا أننا لاحظنا في الحقبة العثمانية عودة أخرى إلى الطبيعة من خلال زخرفة الأواني الخزفية بأشجار السرو، وأزهار القرنفل والياسمين وزهرة اللالا، وتلوين الأواني بألوان فضلوها على غيرها مثل الزيتوني، والفيروزي، والأرجواني، والأحمر الطماطمي. وأما بالنسبة إلى الزخارف الهندسية فقد اتّجه الفنان المسلم، منذ العصر الأموي إلى استخدام هذه الزخارف، وأبدع فيها بشكل لم نره في أية حضارة من الحضارات بالرغم من أن أشكالها الأساسية نابعة من الأشكال البسيطة كالمستقيمات والمربعات والمثلثات والدوائر المتماسكة والمتقاطعة والأشكال السداسية والمثمنة.

وقد كان لتلك الأشكال الهندسية المختلفة، دور مهمّ في الزخرفة العربية إذ أصبحت أساس الأشكال الزخرفية العربية الإسلامية.

وتتميز الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي بطابع هندسي قوي، يتجلى لنا من خلال استخدام الفن الإسلامي لتكوينات الأطباق النجمية التي ازدانت بها سطوح العمائر والمصنوعات الفنية، حيث شاعت تشكيلات الزخرفة بالأطباق النجمية في مصر والشام خاصة في العصر المملوكي، وفي العراق في عهد السلاجقة، وامتد أثره إلى الطراز الفني في المغرب والأندلس، كما انتقلت النماذج النجمية إلى تركيا وامتدت لتطبع ببصماتها الفنون الايرانية والهندية.

ويرى مؤرخوالفن أن زخرفة الأطباق النجمية، تعكس مجموعة من المعارف والمواهب، التي استلهمها الفن الإسلامي من القرآن الكريم وآياته كقوله تعالى: (إنّه هو يبدىء ويعيد) (البروج آية 13)، وكأن الفنان المسلم يعكس، عبر تلك الزخارف، تصوره للنظام الهندسي الكوني البديع وإعجابه بدقة خلقه وجمال صنعه.



وأخيرا، يعتبر الخط رمزا للإبداع ووحدة زخرفية قائمة بذاتها. فالخط إذن، هوسفر في عالم الخيال، فقد تجاوز الزمن وإبلاغ المعلومة، بل أصبح عنصر زخرفة وعنصر

توثيق للمعلومات على جميع أنواع المحامل. فالحروف وسيلة يختزن بها الانسان ثقافته ومعارفه حيث أضفى الخط العربي على الحرف ما نراه من جمال في الكتابة والفن حتى غدا ذخيرة من الروعة والإبداع ،فهو إذن الفن الإبداعي الذي توج الحضارة العربية والحضارات الإسلامية الأخرى، وهو يختلف عن الخطوط الأخرى ويمتاز عنها في تجاوزه لمهمته الأولى ألا هي نقل المعنى إلى مهمة جمالية أصبحت غاية بذاتها، وهكذا أصبح الخط فنا مستقلا وهو مدين بذلك لارتباطه بنص رائع آمن العرب والمسلمون بإعجازه البلاغي والبياني وهو القرآن الكريم. إن الخط يعد من أهم ما يبرز فيه العرب في مجال الفنون الزخرفية والمعمارية، فقد سما به الفنان إلى أعلى درجة من الإجادة بحيث لا يكاد يخلوأثر من الآثار الإسلامية من هذا الخط، وأهم ما يميز الفنون الإسلامية هوجمال الخط. فقد كان فن الكتابة الخطية أنبل الفنون جميعهم لأنه يستمد نبله من رسم آيات القرآن الكريم وقد احتفظ رسم الخط العربي عبر القرون بأعلى المستويات الجمالية والفنية وظل مطلبا للمسلمين يمارسونه في كل المناطق والعصور الإسلامية. وقد طور المسلمون الخط العربي إلى شكل فني بديع فقام الخطاطون، بسبب منع رسم البشر وبسبب قدسية القرآن بكتابة أجزاء من القرآن أوآيات بشكل فني مستخدمين انسياب الحروف للتعبير عن جمال المعنى المدرك من آيات القرآن. فدارس الحضارة العربية الإسلامية يقف على صرح ثابت لم يتغير منذ أن برزت الدعوة الإسلامية مقرونة بالقرآن والكتابة، وهذا الصرح هوالذي ارتبط ازدهاره ونموه وخلوده ارتباطا وثيقا بتطور الفكر والثقافة حيث كان الخط يتقدم ويزدهر في رحاب ذلك الصفاء الروحي، كدليل على امتزاج الحياة المدنية والدينية في الحضارة الإسلامية ومنذ أن حذق العرب الكتابة وعرفوا قيمة التدوين. قدّر للحرف العربي والكتابة العربية أن يصحبا الفتح العربي شرقا وغربا. وتقديرا لهذا الفن حظي الخط الجميل بعناية خاصة عند كتابة القرآن فكان جمال الكتابة مثلا ملاحظا في حروفها من حيث الإفراد والتركيب مما سمح للخطاط بأن يظهر عبقريته وابتكاره في ما يكتب ويجود ويبدع. وكان للخط انسجام عجيب مع النفوس في الزينة والزخرفة النباتية والهندسية، حيث تبدوالزخرفة أحيانا زينة للخط العربي، وهوفن إبداعي متميز وأصيل. وبذلك تستعير هذه الزخرفة من أصالته ولكنها لا تبدوإبداعا مستقلا، نرى ذلك واضحا في كثير من الأعمال الفنية التي حليت بالخط العربي الجميل.

الهوامش والإحالات

- رايس(ديفيد تاليوت)الفن الإسلامي - بيروت - المؤسسة العربية للدراسة والنشر2002
- زبيس(س. م)الفنون الإسلامية في البلاد التونسية تونس م. ق. 1974.
- سالم(عبد العزيز) القيمة الجمالية في فن العمارة الإسلامية محاضرات - بيروت: جامعة بيروت1963
- شلق(علي)الفن والجمال- بيروت: م: ج. د. ن. ت 1958
- مرزوق(محمد عبد العزيز)الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني القاهرة: ه. م. ع. ك. .
- الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه، عفيف بهنسي- الطبعة الأولى- بيروت، دار الفكر المعاصر، دمشق دار الفكر1986-1983ص، صور
- الفنون الإسلامية في البلاد التونسية: تونس، - المطبعة العصرية: 1978 الحجم 27 صم 172صم
- الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس(محمد عبد العزيز مرزوق. - بيروت دار الثقافة(د. ث). - 279ص. 23صم.

صحراء دوز:
تجذّر التّراث الثّقافيّ وأصالة الهويّة

صفية عزوز/باحثة، تونس

دوز هي فضاء صحراوي مفتوح يمكّن من التعريف بالثقافة التونسية والإبداعات المحلية ويسهم في تجذير الهوية الوطنية والمفاخرة بها أمام الثقافات والحضارات الأخرى. والواقع أن دوز باعتبارها إطارا للبحث تحتضن أهم المهرجانات العربية والعالمية ذات الخصوصية الصحراوية، وومهرجانها يمثل فعالية ثقافية وفنية على غاية من الأهمية، ومناسبة للمبدعين والمتابعين والنقاد والسياح والمؤرخين وعلماء الإناسة والسوسيولوجيا، للإسهام في تنشيط الحركة الفنية والفكرية والبحثية إن في إطار خاص ضيق ينكب على نشاط من الأنشطة الفنية بالدراسة والتحليل أوفي إطار أشمل يتناول الظاهرة الأنتروبولوجية والثقافية إنطلاقا من الغوص في الإبداعات الفنية النابعة من خصوصية الحياة الصحراوية.

وسننشغل في هذا البحث بمهرجان دوز. فهل هو مجرّد تظاهرة فنية وثقافية تحتضنها الصحراء أم أنه نبش في الذاكرة وتوصيف للحظة الحاضر واستشراف لآفاق المستقبل؟ أليست الصحراء موطنا وملاذا وذاكرة تحتفظ بعمق حياتنا الماضية وتعبّر عن كثافة الراهن وتستشرف آفاق المستقبل ؟



1 - جغرافية البيئة الحاضنة للمهرجان وتاريخية:

1.1 المنطقة وخصائصها الجغرافية:

تقع منطقة دوز في جهة الجنوب الغربي من البلاد التونسية، وتبعد عن العاصمة بحوالي 550 كلم. وهي إحدى المعتمديات الهامة من ولاية قبلي، وتتمثل خصوصية موقعها الجغرافي في إشرافها على أبواب الصحراء الكبرى وتواصلها الجغرافي معها... لذلك تُلقّبُ دوز ببوابة الصحراء ؛«بعد مدينة دوز لن تلقى إلا الصحراء، فالطرق الصحراوية تقود إلى صحراء الجزائر وليبيا ومنها إلى مالي والنيجر والتشاد، وهي الطرق التي كان يقطعها تجار العبيد، وهي نفس الدروب والمسالك الرملية الوعرة التي قطعها العرب في رحلتهم لنشر الإسلام، وهي أيضا نفس الطرق التي قطعها جيش عقبة ابن نافع في طريقه إلى القيروان»(1).

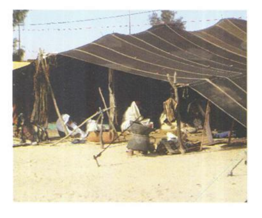
يحدّ دوز من الشمال معتمدية قبلي المركز وغربا معتمدية الفوار ومن الشرق ولاية قابس وجنوبا تحدها ولاية تطاوين وتمسح 8800 كلم[2].

2 - مهرجان دوز

1.2 المسار التاريخي للمهرجان:

مثلت سنة 1913 تاريخ تنظيم أول نشاط ثقافي وترفيهي في مناسبة أطلق عليها عيد الجمل الذي مثل فرصة لتلاقي أهالي الصحراء ومربّي الابل وممثلين عن السلطة على تنظيم سباق للمهاري وبعض الألعاب الشعبية في المناسبات الاحتفالية.

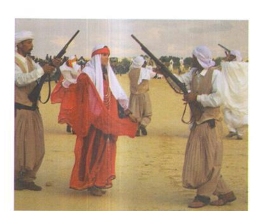
ولم يكن تنظيم المهرجان في مراحله الأولى خلال هذه الفترة اعتباطيا لأن الابل تتكاثر خلال هذه الفترة، واستغلّ المنظمون تلك التظاهرة لإقامة مباريات لعراك الجمال. ولئن استمرت هذه التظاهرة السنوية عدة أعوام واعتاد عليها السكان فقد انقطعت خلال الحربين العالميتين



الأولى والثانية وحتى السنوات الأولى من عهد الاستقلال قبل أن يتم بعثها من جديد وإحياؤها سنة 1967 التي مثّلت تاريخ أول عيد للجمل بعد الاستقلال. ومن ذلك الحين أصبحت التظاهرة تُعرف بالمهرجان الدولي للصحراء ثم تطور المهرجان وأصبح له إشعاع عالمي منذ سنة 1981 حيث عانق العالمية وصار مهرجانا دوليا يستقطب مشاركين ومتابعين وسياحا من مختلف بلدان العالم. وأصبح يحمل تسمية المهرجان الدولي للصحراء بدوز.

وفي إطار سعي الدولة التونسية إلى إكساب المهرجان قدرة على المنافسة العالمية وضعت استراتيجية لتطوير السياحة واستحدثت لذلك آليات وطرقا، فكان الإتجاه إلى الاهتمام بالمخزون التراثي بخصوصياته المحلية لاستقطاب السائح. ومن هنا تم التفكير في آلية دمج الثقافة بالسياحة فلم يعد المهرجان مقتصرا على الخصوصية الثقافية للجهة بل أصبح منتوجا سياحيا قابلا للتسويق. ومنذ ذلك الحين أصبح المهرجان فعالية متعددة الأبعاد وتظاهرة ثقافية وسياحية تستقطب السياح ورجال الإعلام والصحافة والفن والأدب والسياسة وكان لذلك صدى في الدوريات الأجنبية والمحلية. فمما جاء في مجلّة أعراس الفرنسية :

«إن هذه التظاهرة صورة من عالم آخر ورجال أزليون ورمال ذهبية شاسعة. كل هذا ينتظركم إذا قررتم سفرا



لا يشبه في شيء سفرا منظما للتنعم بعطلة كلها تغريد ومغامرة. وإن ذكريات رحلة كهذه تجمع إثنين ستكتب إلى الأبد في رمل الصحراء ولن تقدر أي ريح على إزالتها من الذاكرة»(2).

وتسترسل المجلّة في الحديث عن رجال الصحراء فتقول «إن رجال صحراء تونس الذين ما زالوا بدوا ينتقلون من دوز باب الصحراء ليصلوا إلى أعماقها يعيشون تقليديا مع حيوانين نبيلين: الفرس والجمل. وخلال مهرجان الصحراء موعد لقاء مختلف القبائل التي تأتي لتخليد ذكرى عاداتها نلتقي مرة أخرى مع مشاهد الغزوات والسطوالمتوحش على القبيلة المجاورة بجمع الغنائم المتاحة حيث يعمل الفارس الماهر على الأفضل، إذا حضرتم سباق المهاري فلا تجدون وقتا إلا لرؤية سفن الصحراء تثير الرمال في مسالكها وكلاب الصيد السلوقية تلاحق أرنبا بريا وقد أطلقت في حلبة متسعة وعليها أن تمسكه، وغالبا ما تترك سبيله كأنها تشعر بنخوة وهي تقوم بعرض.

وأهم من كل ذلك تلقائية الضيافة عند سكان الصحراء لأن قساوة الصحراء علمتهم استقبال الغريب الذي يحتاج إلى مساعدة، إن الجنوب في حقيقة الأمر عالم الرجال الذين يصارعون الصحراء ويعيشون مغامرة مستمرة للتأقلم معها، وفي وسط القرى الصحراوية المترامية الأطراف نفهم أكثر، معنى كلمة حفل حيث يفسر بقساوة الحياة وجديتها إذ أن العمل والنشاط يستغرقان منهم كثيرا من الوقت فتكون الحفلات محطة للراحة والترفيه ومن هنا يمكن الزائرين من تملّي سحر المجرد والمطلق»(3).

أمّا مجلّة الانتشار الفرنسية فترى أنّ «الغاية من إقامة دوز مهرجان الصحراء ليست قطعا للصمت بل إحياء لتراثها؛ ورغم صبغة المهرجان القومية فإن الأجانب يمكنهم الحضور والمشاركة فيجدون فرصة ليروا مشاهدة مذهلة من بينها العرس التقليدي الذي تُحمل فيه العروس المحتجبة في هودج. وهذا الحفل الصحراوي دون شك أحسن فرصة للتعرف على تونس على حقيقتها»(4).

أمّا مجلّة خيط الفضة التونسية فتذكر أنّ دوز «تمثل باب الصحراء ومركز الاستقرار لأبناء المرازيق شبه الرحل مثل غيرهم من القبائل. وتعتبرُ واحة دوز من أجمل الواحات بالمنطقة حيث تبدأ الصحراء العميقة وحيث يثير اتساع المشاهد عاطفتين في الإنسان التعطش إلى المغامرة أوطلب الراحة لذلك اكتسبت دوز شهرتها أساسا من مهرجانها الذي يقام في آخر شهر ديسمبر من كل سنة»(5).

3 - نمـاذج من المقوّمـات الاجتماعيـة لموروث مهرجان دوز الشعبي :

1. مقوّمات اجتماعية ذات بعد ثقافي

لعل أول ما يسترعي انتباه المتفرج والمتابع لفعاليات مهرجان دوز، فضلا عن المنتوج الثقافي والاحتفالي الاستعراضي، ما تتميز به المنطقة من خصوصيات تعبر عن هويتها وتظهر في مختلف المقومات الاجتماعية للموروث الشعبي، وذلك من خلال بعض المظاهر المعبرة عن التمسك بالخصوصية الثقافية والانشداد إلى التراث الأصيل سواء في طبيعة اللباس أوفي المسكن.

فأهالي منطقة دوز بقدر انفتاحهم على مقومات الحياة الحديثة وانخراطهم فيها يظهر تمسكهم بعناصر الأصالة وحفاظهم على مقومات الانتماء إلى تراث أصيل حافل

بمظاهر التميز والخصوصية. وهم بذلك يساهمون في تحصين الهوية الثقافية والحضارية من التشوه والاندثار ويحافظون على الرصيد التراثي والثقافي عبر ترسيخه في الذاكرة الجمعية والتعريف به من خلال تنظيم المهرجانات والفعاليات الثقافية الموسمية التي تتجاوز في مدلولها الواسع الجوانب الاحتفالية والترفيهية إلى وظائف أعمق وأبعد مدلولا تتمثل في الحفاظ على الذاكرة الوطنية ومقومات الانتماء الثقافي والحضاري عبر إحياء بعض العادات والتقاليد خاصة في مستوى اللباس الذي يعبر عن خصوصية الجهة وثراء المخزون التراثي الشعبي الوطني.

وما يلاحظ خلال المتابعة للعروض المختلفة للمهرجان احتفاء أهالي دوز ومنطقة الجريد باللباس التقليدي الرجالي والنسوي على حد السواء واعتزازهم به، فثقافة التزيّن بالملابس ذات الطراز التقليدي ثقافة متأصلة لدى سكان هذه الجهة والجهات المجاورة، وهي ممارسة يومية معتادة وليست مناسبة تقتصر على المناسبات الاحتفالية الخاصة والعامة فحسب.

وفي ما يلي تعريف مفصل بمكوّنات اللباس التقليدي للرجال والنساء.

1.1 لباس الرجال

الحولي : ويُسمى عند بعضهم : الحرام، وهوإزار أبيض من الصوف يلتحف به الرجل، وإذا كان من حرير وُصف بأنه (حولي حرير) – وإذا كان أدهم اللون، وهذا يصنع من الصوف الأسود المخلوط بشيء قليل من الأبيض أومن الوبر، فيسمى (الوزرة).

البرنوس : هوالبرنس المعروف.

الكدوارة : وعند بعضهم : القدوارة (بالقاف المفخمة)، وعند آخرين القندورة: وهي جبة من الصوف، فإذا كانت من الكتان سميت (كتانة)

السروال : وهوقصير الرجلين، فاذا كان طويل الرجلين وصف بانه (طرابلسي)

اللفافة : وتسمى عند بعضهم (لحفة) وهي من قماش رقيق جدا يُلف بها الرأس والرقبة، وقد تطول ليزمّل بها الرجل رأسه.

الزمالة : هي نوع من (اللفافة) الطويل يزمل بها الرأس، وإذا كانت من الحرير وصفت بانها (زمالة حرير)

الكبوس : قماشية كبيرة الحجم ذات حمرة قاتمة،



تتصل بواسطها الأعلى خصلة من الحرير الأزرق تسمى (النوارة)، ولكبرها يثنى أعلاها إلى الوراء، فإذا كانت صغيرة على قياس الرأس فقط فهي (الشاشية). وهذه إذا كانت لها (نوارة) فإنها من خيوط الحرير السوداء، وقد تكون بدون نوارة، وهذه تلبس مع (الزمالة).

العراقية : طاقية كالشاشية، من الكتان الابيض أوتصنع من خيوط القطن، توضع على الرأس تحت (الشاشية).

الفرملة : نوع من المنتان ليس لها يدان.

الحزام : ينسج من الشعر مزينا بدوائر وزركشة بين الابيض والأسود وقد يكون من الجلد، فيسمى (السبتة)، وقد يكون من جلد عريض فيه جيوب لوضع الخراطيش، أوقصبات مجوفة يحمل فيها (البارود) قديما قبل اختراع الخرطوش، وتعلق في الحزام قصبة مجوفة من العود لحمل البارود أيضا وكيس من الجلد يحمل فيه الرصاص وهوخاص بالفرسان والمحاربين، فإذا كان من قماش مزركش فهو(الكامار) أو (الشملة)، وهذا يلبس مع المنتان والصدرية والفرملة.

البلغة : حذاء من الجلد قاعته من جلد الجاموس غالبا، له لسان في مقدم الرجل، ومقعر وراء الرجل

2.1. لباس النساء :

وما نستنتجه من خلال استعراضنا لعناصر اللباس التقليدي أنه ليس مجرد مظهر ثقافي يعبر عن خصوصية الجهة ويعرّف بهويتها بل هوكذلك مظهر يعبر عن شخصية الرجل البدوي والمرأة البدوية ويخبر عن علاقة وطيدة بين المحيط الطبيعي الصحراوي ومختلف المكونات الثقافية من لباس ومسكن ولهجة تخاطب وقيم.

الملحفة : إزار من قماش أسود، أوأزرق(6) تلتحف به المرأة ويثبت على صدرها بواسطة الخلال، وتربط تحت بطنها بالحزام، فإذا كانت من الصوف أومن الحرير سميت (الحولى، أوالحرام)، وتكون من القماش أبيض اللون وهذه لاتلبسها إلا العروس.

السورية : قميص من الكتان الأبيض وكمين مفتوحين، يزين صدره - بأشرطة ملونة، وتلبس تحت الملحفة.

الحزام : يتكون من خيوط صوفية بيضاء مبرومة، ويرسل طرفه إلى الأسفل على جانب الفخذ والساق، وينتهي طرفه الأسفل (نوارات) من الصوف أيضا، وقد يزين بربطات من حرير مُلوّن، وهذا حزام الشابة الصغيرة السن، وقد يتكون من خيوط صوفية مظفورة ملونة تلتقي



في حلقة نحاسية أوفضية توضع على خصر المرأة، أما طرفه الأسفل المسبل على جانب الساق فيختم (نوارات) الصوف أيضا، وهذا حزام كبيرات السن..

البخنوق : وهولحاف يوضع فوق الرأس، أي فوق (الطربوشة) أو (الوقاية) ويتكون قديما من نسيج الصوف، أسود اللون، ثم تطور لونه إلى الأبيض والأزرق، وحتى المتعدد الألوان في العهد الأخير. وقد يطرز طرفه الذى يوضع على الرأس، ويصل الطرز إلى جانبي الوجه، فيصبح اسمه (الشنبير) وينطقه بعضهم (الشنبيل) باللام.

العصابة: قطعة طويلة من نسيج أسود من الصوف، تعصّب به المرأة الثيب رأسها فوق الوقاية، في شكل شبه (زمالة) عالية.

البلغة : بلغة المرأة تخالف بلغة الرجل، إذ انها تصنع في المدن وتجلب للنساء الشابات خاصة، وتزين عادة بنوارات من الحرير الملون.

3.1. الحلي :

الخرص : هودائرتان من فضة أوذهب، طرفا كل منهما غير متصلين توضع كل دائرة في أذن، ويوصل الطرفان ببعضهما بخيط أو سير جلدى في وسطه كرة صغيرة من الفضة بالنسبة لخرص الفضة تسمى (تفاحة)، فإذا بقي متسع في الخيط بين التفاحة وطرف الخرص، وضعت في المتسع خرزات من المرجان.

التارات : جمع تارة، وهي دوائر مسطحة من الفضة يزين وسطها بثقب، وتربط التارات إلى بعضها بسير من الجلد الفيلالي مجدول الطرفين، يثبت برأس المرأة وترسل التارات على جانبي وجهها مع السالفتين.

الخمسة : بضم الخاء، هي خمس ودعات (محارات صغيرة) تتوسطها قطعة مرجان تثبت فوق قطعة جلد، وتعلق بالجانب الأيمن من قُصّة بضم القاف (الشعر المسدل على الجبين).

القلادة : مثل الحضانة إلا أن قطع الفضة فيها مدورة وتعلق بالخلال.

الخلال : دائرتان من الفضة بكل واحدة شوكة طويلة فضية أيضا، تخلل بهما (الملحفة) على الصدر فوق الثديين.

المقياس : يكون من الفضة وهومثل (الحديدة) إلا أنه أقل عرضا وقد يكون من قرن حيوان أسود اللون، وهونوع بسيط تتحلى به الفقيرات، وقد يرصع النوع الأخير بالمرجان وقد يكون من الفضة، به نتوءات يسمى عند بعضهم (مقياس دق حجر) وعند آخرين يسمى (الدبلج).

الخاتم : أنواعه كثيرة وأشكاله متعددة، يكون من الذهب، ومن البلاتين ومن الفضة، وحتى من النحاس، ومن أشكال خاصة بالنساء وأخرى بالرجال.

2 - المسكن :

الخيمة أوبيت الشَّعر كما يسميها السكان المحليون، مسكن تقليدي تعود جذوره وأصوله إلى أيام العرب في الجاهلية. وهودليل على نمط حياة بدوي له خصوصياته إذ يعبر عن عقلية وخيال في التعامل والتفاعل مع الظروف الطبيعية والمناخية القاسية وفي التكيف مع نمط حياة بدوي رعوي قادر على التنقل والترحال بحثا عن مصادر الحياة. فالخيمة عبارة عن مسكن متنقل خفيف الوزن له عدة مزايا مثل توفير الظل والبرودة صيفا، والحرارة والدفء شتاء. وتكشف طبيعة صنعه عن مهارة البدو وذكائهم في الاستفادة من عناصر الطبيعة الصحراوية على أفضل وجه كاستعمال وبر الإبل وشعر الماعز مادة أولية لصناعة الخيام. وتتجاوز وظيفة الخيمة كونها مجرد إطار للسكنى والإقامة لتكون فضاء للتسامر ورواية الأشعار والقصص والحكايات البطولية فضلا عن كونها رمزا لشهامة البدو وكرمهم وسخائهم. فاستقبال الضيوف في الخيمة دليل على المروءة والجود كقيمتين متأصلتين لدى أهالي المناطق الصحراوية. وباختصار شديد يمكن القول إن الخيمة تختزل وجدان الحياة الصحراوي وتعبر عن متانة الروابط التي تشد أهالي منطقة دوز إلى مكونات التراث الشعبي بمختلف أبعادها.



2 - 1 مكونات الخيمة

الفليج : وهوبالفصحى (فليجة)، نسيج من الشعر الأسود طرفاه أبيضان، تخاط (الفلجان) إلى بعضها فتتكون منها الخيمة.

الشراعات: هي ثلاثة أعواد في رأسها فرعان، يرفع بها مدخل الخيمة من وسطها وجانبيها.

الأعمدة : والكلمة فصيحة أوالعمد: هي الأعواد التي ترفع بها الخيمة من جانبيها.

الطريقة : نسيج من الشعر ذوخطوط ملونة، يصنع بنفس آلات الفليج، وتوضع (الطرائق) في جانبي الخيمة، ووسطها من الداخل فاصلة بين (الفلجان) والأعمدة، والكلمة فصيحة.

الوساط: عود طويل يوضع بين الشراع الأوسط والركيزة، وبينه وبين الطريقة قطعة خشبية صغيرة محفورة الوسط تسمى (الكربة).

الخالفة: هي ركن الرفة الخلفي، والكلمة فصيحة، قال الشاعر العربي (وليست بولاج الخوالف أعقل) أي لست جبانا يختفي في الخالفة.

الركيزة : عود متين طويل ترفع به الخيمة من وسطها، وهوأطول أعمدة الخيمة ويسمى في الفصحى (السطاع) ومكانه بين (الوساط) والستار، وبينه وبين الطريقة قطعة مستطيلة من الخشب محفورة الوسط كالكربة تسمى (القنطاس).

المواثق: وهي الأوتاد التي تشد الخيمة إلى الأرض من جميع جهاتها.

الستار: هوطرف الخيمة النازل إلى الأرض خلف (القنطاس) والكلمة فصيحة.

الأطناب : جمع طنب، وهي الحبال التي تشد الزوازل إلى الأوتاد، والكلمة فصيحة.

الزوازل: هي أعواد منحنية كالأقواس تخاط في أطراف الخيمة لتشد بها الأطناب.

الشارب: شارب البيت، هوطرف الفليج الأمامي من الخيمة من جهة المدخل.

الرفة: هي جانب النازل إلى الأرض خلف الأعمدة.

الذرة: جدار من أعواد وأغصان الشجر، يبنى أمام مدخل الخيمة في الوسط وفي الطرفين وقد ينحني جدار الطرفين إلى نحوالوسط لحماية الخيمة من الرياح.

2.2. أثاث الخيمة :

العديلة : قفة كبيرة تصنع من أغصان القديم المظفورة، وهوالحلفاء (الجبلية) وتحمل فيها الأدباش والماعون.

الغرارة: كيس من الشعر لحمل الحبوب في الغالب.

الجولق: قفة من القديم المظفورة، مدورة الشكل، تستعمل لحفظ الحاجيات الصغيرة، كالجلم، والسكين، والمنداف، وغيرها.

المرقوم: نسيج صوفي مزين بأشكال من الزينة الملونة وهوأصغر من الحمل، ويستعمل للغطاء.

الحمل : هوالمرقوم الكبير، للفراش والغطاء.

الحصير: نسيج من (القديم) يستعمل للفراش.

الظبية: جلد مدبوغ منزوع الشعر، يستعمل لحفظ الحبوب والطحين من دشيش ودقيق الخ...

الشكوة: جلد مدبوغ منزوع الشعر يستعمل للّبن، والكلمة فصيحة.

المحقن: (بالقاف المعقودة) وهوما يسمى في المدن بالمصب، ويستعمل لصب السوائل في الشكوة أوما يشابهها، ويصنع من اللوح.

القربة: جلد مدبوغ غير منزوع الشعر، يستعمل لحمل الماء، فإذا استعمل للزيت أوالسمن يسمى (عكة) وإذا كان من النوع الصغير سمي (زكرة) والكلمة فصيحة كذلك الزكرة.

السماط: جلد كالشكوة إلا أنه أصغر حجما، يستعمل للّبن والماء.

القصعة: معروفة، ولا تكون إلا من عود، والكلمة فصيحة.

البطانة: كيس محشوبالتمر، وهومن جلد أومن قماش.

الغضّارة: بتشديد الضاء، وهوفي الفصحى بتخفيفها: قصعة صغيرة من الفخار الأملس.

القدح: آنية من عود تستعمل للشراب.

الرّحَا: وهي حجران مستديران تطحن بهما الحبوب بتدوير الأعلى على الأسفل حول عود مثبت في وسط الأسفل يسمى (قلب الرحا) بواسطته عود ثان مثبت في طرف الحجر الأعلى بحبل مربوط في ثقب في أعلى الحجر يسمى هذا الحبل (الترشة).

تزخر جهة الجنوب التونسي برصيد تراثي ثري ومتنوع المكونات ؛ وهوموروث ثقافي ضارب بجذوره في التاريخ تأكيدا لأصالة ثقافة هذه المنطقة من بلادنا التونسية. ومثلما أشرنا في سياقات سابقة فإن الصحراء تمثل أهم عامل مؤثر في المنتوج الثقافي لهذه الجهة حتى أنه يجوز لنا الحديث عن «ثقافة صحراوية» تجسّد منطقة دوز مكونا رئيسيا من مكونات شخصيتها وهويتها الثقافية والحضارية؛ فالانتماء إلى الصحراء ليس مجرد انتماء جغرافي وسكاني بل هو انتماء إلى تراث وذاكرة ثقافية حية وإلى منظومة قيم وعادات وأنماط عيش وتفكير تجد صداها في خصائص اللهجة واللباس والمأكل والمسكن والعادات الشعبية العفوية التي يحاول المهرجان تخليدها وتأبيدها والتعريف بها في نخوة واعتزاز بهذا الانتماء الحضاري. فرغم ما توحي به الصحراء من قساوة الطبيعة ووعورة التأقلم مع جغرافية المكان ومناخه الجاف، فإن علاقة الأهالي بها تبدوعلاقة وجدانية حميمة تنم عن تفاعل وتواصل صميم بين الإنسان والمحيط وعن ألفة وانسجام لا يدركهما إلا من عايش هذه التجربة الحياتية. واللافت للانتباه بين الصحراء حاضنا للنشاط المادي والرمزي والإنسان فاعلا في المكان، ما أمسى لهما منه ممارسة ثقافية وحياتية جديرة بالاهتمام، فلا نكاد نذكر الصحراء



حتّى تتبادر إلى أذهاننا قصص البطولة والشهامة وأخبار الصمود وحكايات الكرم والعطاء والإبداع والابتكار الذي تعلمه الأهالي من مدرسة الطبيعة، فحولوا مفردات جمادها إلى عناصر حية ولغة ناطقة بتراث مجيد، ومعبرة عن واقع يختزن عوامل فرادته وخصوصية مكوناته.. ولا شك أن مهرجان دوز مناسبة هامة للتعريف بمفردات التراث الشعبي الثري لهذه المنطقة وإطار يمكن من ترويج المنتوج الثقافي الصحراوي واليدوي وتنشيط الحركة السياحية على النطاقين المحلي والدولي، أما الألعاب الثانوية فعديدة نذكر منها:

لعبة بلّ وخنّاب : والمقصود بها لعبة الإبل واللصوص. والخناب (جمع خانب وهواللص في لهجة الجنوب التونسي) وتقتصر هذه اللعبة على الذكور.

وعلى خلاف التسمية التي تذكر بالسرقة كسلوك معيب فإن هذه اللعبة تعتبر دليلا على الفروسية والشجاعة لأن التآمر على إبل الخصوم والأعداء أثناء الغزوات أمر طبيعي ومتعارف عليه في منظومة القيم الصحراوية البدوية.

لعبة الشارة: وهي شديدة الشبه بلعبة الرماية وصورتها لدى الكبار في التبارز على إصابة الهدف «الشارة» التي يتم تركيزها في نقطة معينة بعيدا عن مكان الإطلاق بمسافة متفق عليها فيصوب المتبارون بنادقهم واحدا تلو الآخر ويختبرون قدرتهم على إصابة الهدف. وقد يجعلون مكافأة غير النقود للفائز في المسابقة، أما بالنسبة إلى الأطفال فتكون الرماية لإصابة الهدف بالعصي بدلا من البنادق أوبواسطة حجر يرمى من بعيد. بواسطة المقلاع (7).

كرة المعقاف : هي لعبة شبيهة إلى حد ما بلعبة القولف الحديثة وهي لعبة خاصة بالذكور تمارس خلال المناسبات الاحتفالية (أعراس) وفي سائر الأيام، وهي لعبة جماعية يتقابل فيها فريقان متساويا العدد دون سقف محدد لعدد اللاعبين. ويتقابل الفريقان في نصف المسافة بين المرميين وتوضع الكرة على الأرض بين خصمين فيتنافسان على اختطافها ودفعها إلى أحد الرفاق، وهكذا يحتدّ الصراع بين الفريقين في فوضى أحيانا وفي انتظام أحيانا أخرى حتى يوفق أحدهما في بلوغ مرمى المنافس وتسجيل الهدف.

والخلاصة أنّ مهرجان دوز مناسبة احتفالية واستعراضية لنماذج من عناصر التراث الشعبي وما يشمله من مظاهر الحياة التقليدية البدوية في بعض تفاصيلها لتقديم صورة شاملة عن خصوصية هذه البيئة جغرافيا وثقافيا. ولكن الذي أتينابه هو مما تزخر به هذه المنطقة والمناطق المجاورة لها من ثراء وتنوع. الجدير بالملاحظة أن طبيعة الحياة البدوية في المنطقة تختلف في سماتها العامة عن طبيعة الحياة والثقافة في جهة الجنوب الغربي بصفة عامة. فمثل هذا المهرجان فرصة لملاحظة هذه الخصوصية في الحياة والثقافة ونمط العيش ومكونات البيئة والتعريف بها.

الهوامش والإحالات

1) بالطيب نور الدين. «دوز ذاكرتي» ميراج للنشر، 2003، ص 19
2) رحلة شهر عسل في الجنوب التونسي، من مجلة أعراس الفرنسية، عدد ماي جوان 1983 ص 157
3) بلد أهم ما فيه المصادفة، مجلة أعراس عدد ماي جوان 1983 ص 157
4) مهرجان الصحراء : حفل فاخر، مجلة الإنتشار الفرنسية عدد خاص ص 84
5) دوز، مجلة خيط الفضة، مجلة المتقاعد النشيط عدد ماي جوان 1984 ص 22
6) بعد الاستقلال تعددت الوان الملحفة ومالت النساء إلى الألوان الجذابة.
7) وهو سلاح قديم كان العرب يستعملونه في الحروب منذ العصر الجاهلي إلى جانب النشاب ولم يتم التخلي عنه إلا بعد اختراع البندقية وأصبح مقتصرا على الأطفال. والمقلاع كلمة عربية فصيحة جمعها مقاليع ويسمى أيضا محذفة اسم آلة من الحذف أي الرمي وجاء ذكره في الألعاب الشعبية باسم «معجالة» ولا يزال أطفال البادية يستعملونه لاصطياد الطيور

معتقدات الرّوح الأخضر بتونس في التّراث الشّفوّي المحلّيّ (فريانة وزيتون... نماذج)

محمد الناصر صديقي /جامعي، تونس

المقدمة :

كانت الشجرة ومازالت ترمز إلى الحياة، فهي كالطفل تنمو ثم تتكامل بنيتها وقامتها النهائية. لذلك اعتبرها القدامى رمزا للخلود وغالبا ما صوّرها المخيال البشري القديم في بلاد ما بين النهرين وفي مصر القديمة وإيران بين حيوانين متقابلين: أسدين، ثورين، تيسين لحمايتها. ولجني ثمار تلك الشجرة يجب التخلص من الحارسين الذائدين عنها وعن ثمارها باعتبارها شجرة الكون ورمز الخلود. فالنباتات في إيقاعاتها الرمزية تكتسب تجددا وقوة خالدة وسلامة جسمانية وخلودا أبديا. لذلك فإنّ ثمرة

شجرة الكون أوالحياة لا يمكن الحصول عليها إلا بعد صراع مرير بين الذّادة والمتلهفين على تلك الثمرة السحرية، المانحة للخلود والحكمة والقدرة الكاملة على تحويل الناسوتي إلى لاهوتي (1).

إذن فصورة الشجرة - باعتبارها رمزا كونيا - تعبّر عن الحياة والشباب والخلود والحكمة أسوة ببقية الأشجار في حضارات الشرق القديم وغيرها في بقاع العالم. لذلك فإن المخيال البشري اعتبرها ركنا أساسيا في تتويج وارتقاء الآلهة وأنصافها والأبطال وأصحاب الكرامات على مر التاريخ الإنساني. وهذا ما يتجلى لنا في المخيال الجمعي عند سكان مناطق عدة في اعتقاداتهم عن بعض الأشجار وخاصة شجر الزيتون ونسجهم قصصا حاكها حسهم الروحي مدعما بما تصورته ميتافزيقية الأجداد عن ذلك التجلي القدسي للأشجار. وهذا ما يدفعنا إلى تدعيم قناعات راسخة في انفتاح الفرد عند النوائب والشدائد على معتقدات الأجداد بحضورهم الدائم في ما هوسكوت عنه، وكل كائن تاريخي يحمل في ذاته قسما كبيرا من إنسانية ما قبل التاريخ(2).

I - حفر في قدسيّة الأشجار :

1 - عند القدامى :

عبد الإنسان، منذ بدأت تتبلور أفكاره عن الحياة والكون، القوى الروحية للطبيعة ومنها الشجرة بما عنته من حياة وتجدد وقوة ثابتة فالشجرة

هي رمز لمجمل الطبيعة وحتى الكون(3). لذلك وجّه عبادته لها كشكل نحو الروح الكامنة فيها ومنها انبثقت «عشتار» في شكلها الآدمي بما فيه من جمال وأنوثة، فكانت مجسمة في جذع شجرة وأصبحت تعبد في بعديها التجسيمي والروحاني الإنساني. حيث تحولت بعد ذلك من هذا المجسم الشّجري الخشبي إلى أن تكون في التماثيل الرخامية في واجهة المعابد ومع ذلك لم تفارقها الشجرة(4).

إذن فالشجرة في الحضارات المتقدمة هي رمز العالم لكنها بالنسبة إلى الحس الديني عند القدامى هي العالم، حيث تعيد تكراره وتختصره وفي الوقت نفسه ترمز إليه(5).

وهدفنا من هذا البحث هومعرفة البدايات الأولى لتشكّل وتطور الأفكار الدينية المرتبطة بالأشجار، وإخضاعها للمحكّ الأنثروبولوجي وربطها بما هوممارس في أيامنا هذه.

فالشجرة تشكّل محورا أساسيا في عقائد الإنسان القديمة، وفي الغالب نجدها مصورة بين حيوانين يأكلان منها، أويتطلعان إليها بارتياح وطمأنينة ثم في مرحلة لاحقة أصبحنا نراها بين مجسمين لكائنين يجمعان بين صورتي الإنسان والحيوان(6).

لقد خلّد فن الشرق الأدنى القديم (العراق، سورية الكبرى، مصر، إيران، الأناضول) الشجرة من خلال معالجته لموضوع شجرة الحياة مجسما للربة عشتار الخضراء في أشكال ترمز إلى استمرارية تلك الروح الخَضِرة المتجددة وديمومتها التي يمثلها الإله البابلي تموز والربة عشتار التي جسدتها الأعمال الفنية القديمة بشكل زخرفي تبسيطي جميل. حيث تظهر عشتار وعن يمينها ويسارها مخلوقات خرافية تحرسها وتتعهدها بالرعاية(7).

إذن فصورة الشجرة لم تنتخب لترميز «الكوزموس» فحسب، وإنما أيضا لتعبر عن الحياة وعن الشباب والخلود والحكمة كما مرّ بنا، وإلى جانب الشجرات الكونية التي عرفتها منطقة الشرق الأدنى القديم وبلاد الاغريق فإننا نجدها في عدة أقاليم صينية :

فحسب الميثيولوجيا المحلية عند الصينيين فإن عبادة إله الشجرة عادة قديمة عندهم، وتقول المخطوطات القديمة إن التنين هوتجسيد لإله الشجرة. الشكل الأصلي للتنين شجرة ضخمة دائمة الخضرة مثل الصنوبر ولا غرو أن عبادة الصينيين للتنين هي انعكاس لعبادتهم إله الشجرة(8). فالكثير من المعابد والبنايات القديمة في الصين بها الكثير من الأشجار القديمة، ذلك أن الديانات الصينية تعتقد أن للنبات حياة وروحا مثل الإنسان تماما. وفي الطاوية (وهي من ديانات الصين) دعوة إلى زراعة النبات، ولذلك تصبح الأشجار التي غرسها المشاهير بأيديهم في المعابد الطاوية مقدسات للطاويين. وفي معظم المعابد توجد عادة مساحة مخصصة لغرس الزرع فيأكل من ثمرها الرهبان وتكتب على أوراقها الأسفار المقدسة(9).

وشجرة الحياة هذه التي مثلتها في الميثيولوجيا اليونانية الرومانية الشجرة الضخمة القائمة وسط غابة «ديانا – ارتميس»، هي التي تظهر مجددا في مركز الجنة التوراتية التي غرسها «يهوه» «وغرس الرب الإله جنة في عدن شرقا، ووضع هناك آدم الذي جبله وأنبت الإله من الأرض كل شجرة شهية للنظر وجيّدة للأكل، وشجرة الحياة في وسط الجنة وشجرة معرفة الخير والشر»(10). وشجرة الحياة التي ولد منها «ابن الأم السورية الكبرى عشتارت» هي التي ترعى أيضا ميلاد «الأم السورية الكبرى مريم «وذكر القرآن قصة ولادة السيدة مريم بالمسيح» فجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني متّ قبل هذا وكنت نسيا

منسيًا فناداها من تحتها ألاّ تحزني قد جعل ربّك تحتك سريًا وهزّي إليك بجذع النّخلة تسّاقط عليك رطبا جنيًا»(11). وهي نفسها التي أصبحت عند النصارى شجرة الميلاد حيث تزدان بها بيوتهم في مواسم ميلاد السيد المسيح وتزين بالشموع والأضواء التي ترمز إلى الأجرام السماوية المنيرة للكون. ذلك أن شجرة الحياة، هي في الوقت نفسه شجرة وسيدة السماوات المعتمدة، التي تتعلق مصابيح الكون بصدرها تعلق الشموع بشجرة الميلاد(12).

ويمكن القول إن كل الأشجار والنباتات مقدسة حيث كان جذع الشجرة لدى الكنعانيين ينصب في محراب «الأم الكبرى عشتاروت» وتقدم له فروض العبادة باعتباره تجسيدا لآلهة الطبيعة (13). وقد ورد ذكر هذا الجذع في العهد القديم (التوراة)(14). ويعود كل ذلك إلى أنها تجسد النمط البدائي l'archetype والصورة المثالية للنبات وكذلك فإن قيمتها الدينية هي التي جعلت منها نباتا معنيا به ومجنيا (15).

والاعتقاد بتجسيد الشجرة لروح الخصب قد استمر عند حضارات أخرى وبإشكال مختلفة.

2 - عند العرب والامازيغ :

في تاريخ المنطقة المغربية والعربية عبدت الأم الكبرى مجسدة في شجرة الحياة وما ترمز إليه من خصوبة وديمومة، فقد كان سلوك أجدادنا من الأمازيغ في بلاد المغرب تجاه الطبيعة وعناصرها سلوكا أيكولوجيا حيث يكنّ الإنسان الأمازيغي إجلالا وتقديرا خاصا للنبات والأشجار. ويزخر الموروث الديني الأمازيغي قبل الإسلام بالعديد من الطقوس والمعتقدات المرتبطة بالأشجار، والظاهر أن هذه المعتقدات والطقوس التي ما زالت تمارس في بعض مناطق القبائل الأمازيغية وبشكل أدق في سوس ماست حيث موطن قبيلة ماست البربرية وهم من بربر الجنوب في بلاد المغرب مرتبطة بالممارسات الموروثة.

فالذاكرة الجماعية لتلك المجتمعات البربرية ما زالت تولي أهمية لذلك الموروث المتأصل في سلوكيات الأهالي، فبالرغم من الأسلمة وانتشار التدين السني «الأرثوذوكسي» إلا أن الإنسان الأمازيغي عمل على تكييف معتقدات الأجداد مع الشعائر الإسلامية، في عملية توفيق بينهما. فترسخ الإرث الثقافي القديم يبقى قويا في الذاكرة الجماعية وفي الممارسات اليومية.. ومن ثمّة فنوعية التدين بين صفوف أجدادنا من الأمازيغ نجده أقرب إلى المسلك الصوفي المتصالح مع الخصوصيات الاجتماعية الأصيلة للأهالي والقابل للآخر بشكل تسامحي. وهذا ما يجعل تكييف المؤمن الأمازيغي لمعتقدات أجداده مع المرجعية المالكية الإسلامية ناجحا ومتواصلا إلى الآن.

إذن، آمن الإنسان الأمازيغي في بلاد المغرب قبل الفتح الإسلامي بـ «شجرة الحياة» ولم يكن هذا الإيمان وما تبعه من طقوس يعود إلى فترة قديمة فحسب، بل يبدوأنه ينتمي إلى زمن أبعد بكثير من العصور القديمة. فهومرتبط بعقيدة الإنسان الأول في عناصر الطبيعة وعقيدته في الروح الكامنة في الأشجار (16).

وبما أن المجتمع الماستي لا ينفي من حيث الممارسة الطقوسية المعتقدات الشعبية الضاربة في القدم، فإننا نجدها في شدة تعلقهم بـ «شجرة أركان» حيث عملوا على المحافظة على بقاء هذا النوع من الأشجار منذ أزمنة غابرة. ولم تقتصر هذه المحافظة على الجانب البيولوجي بل تعدته إلى الأهازيج والأغاني الشعبية التي يمدحون فيها هذه الشجرة المقدسة (17).

وتتجلّى قدسية هذا النوع من الأشجار في اتخاذ الأهالي لها فضاءات مقدسة لممارسة طقوس الزواج

وتقاليده. لما تعنيه الخضرة في المخيال الجماعي عند الأمازيغ من مبعث للبهجة والفرح، لذلك عملوا على إيجاد شجرة أومجال نباتي معين في البيوت كما أن الخضرة ترمز إلى الخصب والتناسل البشري، لذلك أقيمت في حرمها حفلات الزواج (18). والعجيب الغريب أن أضرحة الصلحاء والمعتكفين كانت مجالا حيا وخصبا لتنامي معتقدات الناس في الأشجار القديمة والتبرك بها خاصة تلك الموجودة في المرتفعات حيث انقطع هؤلاء الصلحاء عن الحياة المدنية . فكان كل مجالهم حرما مقدسا وبالتالي نالت الأشجار المعمّرة قدسيتها من قداسة هذا الولي الصالح.

أما في شبه جزيرة العرب في الفترة السابقة لظهور الإسلام، فقد قدّس العرب الأشجار وصبغوها بهالة من المعتقدات الأسطورية وقد خصوا بقدسية مميزة أنواعا من هذه الأشجار دون غيرها من بينها الطلح والسمر والعشر(19).

وقد حفظت لنا كتب الأخبار قصصا عديدة عن الأشجار المقدسة عند العرب. لا بد من الإشارة إلى أن معتقدات أجدادنا في شبه الجزيرة العربية ما هي إلا نموذج آخر عن عبادة روح الغاب والأم الكبرى مجسدة بالشجرة التي عرفت عبادتها في حضارات الجوار في منطقة الهلال الخصيب، بما توحي إليه من رمزية روحية باعتبارها عقيدة العرب في روح الغاب.

من ذلك نذكر «ذات أنواط» شجرة الحجاز المقدسة أونخلة نجران في بلاد اليمن، إذن كانت للعرب أسوة بجيرانهم من الأمم والحضارات السامية المجاورة اعتقادات لأشجار قدسوها وعظموها وخصصوا مواسم معينة للاحتفاء بها بإقامة طقوس معينة لها.

وإن كانت معلوماتنا عن ذلك قليلة فلأن المؤرخ الإسلامي كتب عن الحقب السابقة للإسلام «الجاهلية» في أغلب الأحيان بشكل إقصائي وتغييبي للآخر وعقائده ناهيك عن تأخر وصولها إلينا. ولكن المهم بالنسبة إلينا أن العرب قدّست الأشجار وعظمتها.

ومن الأشجار التي شاعت عند أصحاب السير والأخبار نذكر «نخلة نجران» وسدرة «ذات أنواط».

- **نخلة نجران** : إن عرب الجنوب كانوا يعبدون نخلة طويلة في نجران يأتونها مرة في السنة في يوم معين اتخذوه عيدا. فيعلقون عليها كل ثوب حسن وجدوه وحلي النساء وعكفوا عليها طيلة يومهم(20).

- **سدرة «ذات أنواط»** : كانت لقريش شجرة عظيمة خضراء (21)، هكذا وصفتها المصادر يأتونها كل سنة فيعلقون عليها أسلحتهم ويذبحون عندها وفي مواسم الحج تعلق أردية الحجيج عليها قبل دخولهم الحرم المكي لأنهم يطوفون بالبيت عراة (22). هذا قبل الإسلام طبعا، حتى أن بعض المسلمين في غزوة حنين في السنة الثامنة للهجرة وبعد فتح مكة طلب من النبي أن يجعل لهم ذات أنواط مثلما لقريش فأنكر الرسول قولهم وشبههم ببني إسرائيل يقول «هكذا فعل قوم موسى بموسى» (23).

3 - في عالم الرؤى والأحلام:

زخرت كتب الرؤى والأحلام القديمة والوسيطة والحديثة بكم هائل من التحاليل والتفاسير للشجرة ورمزيتها وجميع حالاتها، ونكاد نلحظ إجماعا عند القدامى والمحدثين من المفسرين على أن الشجرة ترمز إلى المرأة والخصب والسؤدد والخير العميم(24).

فالشجرة في عالم الرؤى والأحلام تدل على حالتها في اليقظة (25). فحسب شيخ المفسرين محمد بن سيرين البصري الأنصاري (توفي 110 هـ / 728 م) فإن البستان دال على المرأة لأنه يسقى بالماء، فيحمل

وبلد، وإن كان امرأة كانت شجرة قومها وأهلها وولدها ومالها وكذلك ثماره (26) وجاء أيضا أن الشجرة في المنام تعني المرأة وذلك إذا كان معها ما يشبه المرأة وينبغي لتلك المرأة أن تكون أم ملك أوامرأة أوبنت ملك أوخادم ملك (25).

كما جاء عند ابن سيرين بأن الحديقة امرأة الرجل على ما قدّر جمال الكرم وحسنه وقوته وثمرته مالها وفرشها وحليها وشجره وغلظ ساقه سمنها وطوله طول حياتها ومن رأى أنه يسقي بستانه فيأتي أهله. ومن رأى بستانه يابسا فإنه يجتنب إتيان زوجته (28) وشجر الزيتون : رجل مبارك نافع لأهله وثمره همّ وحزن لمن أصابه أوملكه أوأكله .وربما دلت الشجرة أيضا على النساء لسقيها وحملها وولادتها لثمرة وربما دلت على الحوانيت والموائد والعبيد والخدم والدواب والأنعام وسائر الأماكن المشهورة بالطعام والأموال كالمطامر والمخازن وربما دلت على الأديان والمذاهب لأن الله تعالى شبّه الكلمة بالشجرة: «كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء» (29) وهي النخلة وقد أوّلها النبي محمد بالرجل المسلم وأول الشجرة التي أمسكها في المنام بالصلاة التي أمسكها على أمته(30).

وجاء عند ابن سيرين أنه من رأى نخلا كثيرا فإنه يملك رجالا بقدر ذلك. وكذلك أن العقدة الشريفة على ما وصفت من حال النخل وفضله على الشجر في الخصب والمنافع(31) وشجر السدر في المنام، رجل شريف حسيب كريم فاضل مخصب بخصب الشجرة وكرم ثمارها (32) أما شجر الزيتون في المنام فإنه يدل على رجل مبارك نافع لأهله، وثمره هم وحزن لمن أصابه وملكه (33).

وكما اختلفت المدارس الفقهية في الإسلام في النواحي الشعائرية، فإنها قد تباينت كذلك في تأويل الشجرة في المنام وتفسيرها، ففي المدرسة الامامية الاثنى عشرية نجد أنه من غرس شجرة في المنام فعلقت فإنه يصاهر قوما ويصيب شرفا، والشجرة ذات الشوك رجل صعب المرام عسير.ومن رأى أنه قطع شجرة ماتت امرأته.

ومن رأى انه يغرس في بستانه أشجارا فإنه يولد له أولاد تكون أعمارهم في طولها وقصرها كعمل تلك الأشجار(34) ومن رأى شجر الرمان فإنه رجل صاحب دين ودنيا وشوكها مانع من المعاصي،وقطع شجرة الرمان قطع الرحم (35).

أما إذا ذهبنا إلى آراء أعلام الاغريق في علم الرؤيا والأحلام في موضوع الشجرة فنذكر أرطاميدورس الأفسوسي (عاش حوالي عام 100 ق م) حيث قال في ذلك : الشجرة في الرؤيا تدل على المرأة وعلى المباراة والرياسة والحرية. وإذا رآها الإنسان خضراء حسنة الورق حاملة زيتونا قد بلغ وطاب فإنها دليل خير ومنفعة، وإذا رأى الإنسان زيتونا قد قطف فإنه لسائر الناس دليل خير ومنفعة، وأما للعبيد فإنه يدل على ضرب وذلك لأن الزيتون إنما يؤخذ من الشجرة بنفض وضرب.

وإن رأى الإنسان أنه يقطف زيتونا أويعصره فإن ذلك يدل على تعب ومشقة (36). وأما المدرسة الغربية الحديثة وعلى رأسها «فرويد» فقد فسرت الأحلام بواسطة الرموز وقد قال «فرويد» في موضوع الشجرة بأن المناظر الطبيعية المتجلية في الحلم وخاصة إذا احتوت جسورا أوقمما تعلوها الأشجار . هي أوصاف للأعضاء التناسلية (37).

إذن ذهبت كتب الرؤيا والأحلام إلى ربط تأويلات «الشجرة» بعادات الخصب والأمومة، وكذلك فعلت المدرسة النفسية في الغرب فقد ذهبت إلى تفسيرات ربطتها بالتناسل البشري . وبالتالي فإن اعتقادات الإنسان في الأشجار ما هي إلا تجسيد لروح الخصوبة بأشكالها

المختلفة وهي تجسيد للقدرة الالاهية المخصبة مجسدة بالشجرة في روح الخضرة المتجددة حيث تداخلت في معتقدات آلهة الأمومة التي تتجلى في الربيع حيث يكون أوله 21 مارس (آذار) عيد الأمهات عند القدامى.

II - زيتونة «أزواغز» شجرة فريانة المقدسة :

استمرّت بعض الشعائر المتصلة بتقديس الأشجار حتى زمننا الحاضر نجد ذلك في الأوساط الأمازيغية في جبال القبائل أوفي المدن السهلية ومجالها.

وتزداد قدسية الأشجار أوبعض النباتات البرية كلما أصبحت محل ممارسة طقوسية، خاصة في المناطق النائية وفي أماكن النسك والعبادة، حيث ينقطع الصالحون عن عالمنا الدنيوي ويبحرون في الكون الأرحب. بذلك سلمت نباتات وشجيرات نادرة من عبث البشر ومن تخريبهم إذ كانت في حمى مجال الخلوة أوالزاوية، في تلك المرتفعات، وكان كل ما يحتويه ذلك المجال مقدسا وحرما آمنا. ففي «عمرة» مدينة قفصة بالجنوب الغربي التونسي وفي المجال العقاري لأراضي الهناشرية توجد سدرة الشلاليق عند المطار على وجه التقريب حيث كانت تربط بأغصانها أماني الأهالي والمارة بواسطة قطعة قماش أوخيط صوفي فسميت بسدرة الشلاليق (38).

وحسب روايات بعض الأهالي فإن «عرش أولاد محمد» كانوا من أكثر العروش إيمانا وتعلقا بها. والظاهر أن عقيدة بقايا القبائل الهلالية بالسدرة المقدسة تمثل امتدادا وتواصلا مع عقيدة العرب بسدرة ذات أنواط لما تجلبه لهم من قوة وحسب وكرم وخصب وعطاء.

وكما قال لي أحد كبار السن (39) : «عندما كانت النية عند الناس والعمل كنا نمر من حولها ونربط قطع القماش ونَنوي ما نريد.. وكما يقال «وين النية وين العمل»، كما توجد عدة أشجار أعطيت صفة القداسة إما لأنها وجدت عند قبر أحد الأشراف أوالصلحاء أوأنها كانت محبسة لولي أومسجد أولتجهيز طلبة العلم الشريف (40).

وقبل الخوض في غمار زيتونة فريانة الأقدس لابد لنا من وقفة مع زيتونة حازت قدسيتها بقوة الدم والسيف إنها زيتونة سبيطلة.

تقع هذه الزيتونة على رأس ربوة تبعد عن مدينة سبيطلة حوالي 6 كلم. وهي قديمة جدا ويمكن أن يكون عمرها أبعد من تاريخ غزوة العبادلة السبعة 27 هـ / 684 م (41). وتحظى هذه الزيتونة بإجلال بلغ حدّ القداسة عند الأهالي حيث يلجؤون إليها ملتمسين عندها البركة، ويستغيثون بها عند الشدائد. ويعود كل ذلك إلى قصة قديمة تعود إلى أيام غزوة العبادلة السبعة للمجال الترابي لمدينة سبيطلة، مفادها أن أفراد الجيش الاسلامي الرسمي من القتلى والجرحى يتم نقلهم لظل هذه الزيتونة الوارف للمعالجة، علما أن الخليفة الثالث عثمان بن عفان الأموي قد أمد قائد جيش عبد الله بن سعد بمجموعات من «أعيان الصحابة» وأبنائهم (42) وبذلك جاءت قدسية هذه الشجرة التي تذكر القصص المحلية أن ظلها لا يتحول عن المكان الذي كان يوضع فيه جرحى وشهداء الصحابة والتابعين.

ونلحظ من خلال هذه القصة تداخلا بين الأسطورة والمخيال الشعبي عند أهل فريانة ومجالها الحيوي حول زيتونتهم الأقدس.

1 - قصة الزيتونة بين الأسطورة والمخيال الشعبي :

سجلت زيتونة فريانة المعمّرة في سجلات الجمعية التونسية للمدن المنتجة لزيت الزيتون، وتعدّ من الزياتين

ذات الخصوصيات المميزة(43) فحسب الصور التي التقطناها لهذه الزيتونة نلاحظ أنها من الأشجار المعمرة ومن سادتها نعرف أنها تعود إلى أيام الطوفان(44). وكانت تستحضر قصة غصن الزيتون الذي حملته الحمامة للنبي نوح في أوائل أيام شهر محرم للإشارة إلى إنتهاء أيام الطوفان حيث ابتلعت الأرض ماءها وعادت الأرض لطبيعتها حسب قصص القرآن(45).

تُعرف هذه الشجرة على أنها من أشجار الزيتون الكبيرة والمعمّرة بحومة البلد وهوحي من أقدم الأحياء بفريانة على رصيف الطريق(46) وهي زيتونة موغلة في القدم، قيل إن عمرها يربو عن الخمسمائة عام، وقيل عن الألف عام ولا شك أن عمرها الحقيقي أبعد من هذا التاريخ التقريبي نظرا إلى جذعها المفرط في الضخامة وفروعها القوية(47). وعمل الطبيعة التي نحتت من جذعها فوهات وحفرا(48). فما سرّ تقديس الفراينة (أهل فريانة) لهذه الزيتونة؟ وما هي أهم الأساطير المتداولة عنها ؟ وماذا نسج المخيال الشعبي حولها ؟

بحسب بعض المعلومات التي استقيناها(49) من كبار السن أو أولئك الذين سمعوا عن آبائهم قصصا وأساطير، وبحكم التصاق «الفراينية» بزيتونتهم الأضخم والأسن. فإنها تظهر لهم في المنامات وتحدثهم وكأنها من الآدميين وتهدد وتتوعد من قطع أغصانها...

أما قصة تعميرها إلى زمننا هذا، فإن المخيال الشعبي قد صاغ عددا من القصص والروايات، فيها التاريخي الذي صبغ بالأسطورة ويتمثل في حملات العرب المسلمين المتكررة للسيطرة على شمال إفريقيا ومراكزها الحضرية بعد القضاء على الفتنة الثانية أوما عرف في المصادر بالفتنة الزبيرية، قرر الخليفة الجديد عبد الملك بن مروان في الفترة الممتدة بين 73 و74 هـ / 693 و694 م(50). معاودة السيطرة على بلاد المغرب واستئصال حركات المقاومة البربرية وجنّد لذلك العمل حسان بن النعمان الغساني، فتصدت له ملكة البربر «دهيا بنت ماتية بن تيفان(51) الملقبة بالكاهنة(52) فهي ملكة جبل أوراس وقومها من جراوة ملوك البتر وزعماؤهم(53)».

وهي المرأة التي يرهبها الجميع(54) فجميع من في إفريقية منها خائفون وجميع البربر لها مطيعون(55) فعملت على تخريب المدن والزراعات مستهدفة الأشجار المثمرة بشكل خاص مدمرة المنطقة لمدة طويلة(56)، للحيلولة بين الغازي العربي القادم من الشرق وبين الاستفادة من خيرات البلاد خاصة وأن الكاهنة تشك في عودتهم لذلك أقدمت على تخريب البلاد وإحراق الأشجار(57). وكانت زيتونة أزواغز بفريانة من جملة الأشجار التي شملها القطع حسب ما نسجه خيال الفراينة الجماعي، إلا أن ما تم قطعة منها عاد كما كان وبذلك استعصت على القلع(58) وهذا ما دفع الأهالي منذ أيام حسان بن النعمان الغساني وحروبه مع الكاهنة إلى تعظيم هذه الزيتونة حتى باتت من المحرمات إلحاق أي نوع من الإضرار بها. فمن يفعل ذلك يلحقه أذى شديد في شخصه أوفي أفراد عائلته(59) وفي رواية عن كبار السن الذين التقيناهم قالوا لنا إن أفرادا من عرش أزواغز حيث وجدت هذه الزيتونة أرادوا قلعها. فأتتهم في المنام طالبة منهم عدم القيام بذلك(60).

كما روت لي عجوز أصيلة حي لبلد القصة التالية: «إن رجلا من عرش أزواغز قطع منها «عتقة» (فرع كبير) فوقفت عليه في المنام، قائلة إذا عدت وقطعت مني غصنا أقطع «مسلانك» (ظهرك)(61).

هذه الأساطير وما رافقها من أقاصيص وروايات اجتهد المخيال الشعبي بفريانة في نسجها وتوارثها مع ربطها بمقاربات تاريخية لتلبية نداءات باطنية كانت وما زالت محورا أساسيا في عقائد الأجداد والآباء وتواصلت بطرق ومفاهيم قدسية شتى.

2 - تواصل معتقدات الروح الأخضر بفريانة :

إن كل ثقافة من ثقافات الإنسانية، خاصة في عالمنا العربي الأمازيغي، تتكون في المجمل من سلسلة من التفسيرات والتأويلات القرائية لأساطير وإيديولوجيات نضعها في محك التأويل التاريخي العقدي للفرد في المجال المغربي، وخاصة في المناطق التي عرفت حراكا ثقافيا فأنتجت منظومة عقدية متصالحة مع معتقداتها السنية المالكية بثوبها الإسلامي، ومعتقدات الأجداد التي بقيت مؤثراتها متواصلة في التراث الشعبي عبر العادات والتقاليد الشعبية في حياة الفرد اليومية، بتلك الأفكار والطقوس والرموز الاحتفالية مما يجعلها حية في الذاكرة الجمعية. فالفرد بطبيعته توّاق إلى الخروج عن المألوف والحنين إلى البدء. لولا الضوابط الردعية التي يستند إليها علماء الظاهر في التصدي لكل دخيلة حسب وجهة نظرهم الخاصة.

تعتبر زيتونة فريانة، المعروفة عند الأهالي «بزيتونة أزواغز» استمرارا لروح الخصوبة المتجسدة فيها وإن تغيرت أشكال الممارسات. لذلك عمل الفراينة على ألسنتها وظنوا أن امرأة «صالحة» سكنت في جوف الشجرة فأقسموا باسمها «ادقني زيتونة أزواغز» (تعاقبني)(62). فكانت ملاذ الأهالي في مدلهمات الأمور. من ذلك عندما ينحبس القطر في السماء تُخضّب بالحناء(63). وطقوس الاستسقاء بالأشجار وجدت عند أمم وثقافات متنوعة. ففي بورما بالقارة الآسيوية جرت العادة لدى بعض القبائل أن يخرج أفرادها عند انحباس المطر إلى الحرش القريب فينتخبون أكبر الشجرات ويطلقون عليها اسم إلههم الموكَل بالخصب والمطر، ثم يقدمون لها القرابين (64). كما نجد هذه العقيدة لدى بعض القبائل الإفريقية التي تعتقد أن آلهة الإنبات تتجسد في بعض الأشجار الطويلة الضخمة، فتخرج إليها في مواسم معينة (65). وكذلك نجد طقس طلب المطر والخصب عند الهنود فيخرجون إليها ويسكبون فوق جذورها ماء التقديمات المقدس طالبين منها مباركة نسل الإنسان والماشية(66). هكذا ومن خلال مقارنة بسيطة بين عقائد هذه الشعوب وطقوس الفراينة مع زيتونتهم الأضخم نجد أن الممارسات الطقوسية تتشابه وإن اختلفت مظاهرها بين شعب وآخر.

وسبق أن استعرضنا بعض رموز شجر الزيتون عند الأمم الغابرة وعالم المنامات الذي يعبر بطريقة أوبأخرى عن عالم الشهادة عندنا ويعكسه.

فآلهة أثينا، هي التي أولدت شجرة الزيتون وأسبغت حمايتها على شجرة الرخاء والسلام، فهي الشجرة المقدسة لأكربول أثينا . ولذلك يتلقى الظافرون في الألعاب الأولمبية تاجا من الزيتون، فلم يكن هناك من شرف أسمى في نظر الإغريق من تاج الزيتون هذا(67). ذلك عند الإغريق وما تمثله الزيتونة من رمزية وقدسية عندهم. وبالعود إلى «زيتونة أزواغز» التي لا يجنى زيتونها ولا يعصر بل «يقرقب» (يعصر بالطريقة التقليدية أي باليد(68). وثمرتها حلوة الطعم وزيتها أبيض(69) ويستعمل للتطبب، وتروي إحدى المسنات(70) : «إن إحدى النساء كانت تعاني من آلام حادة في الركبة فوقفت عليها الزيتونة في المنام وطلبت منها أن تجمع زيتونها المتساقط وتصنع منه زيتا «مقرقبا» وتدهن به ركبتها. وفعلت المرأة ما طلب منها في المنام فشفيت، لذلك يقولون إنها شجرة مباركة».

وهذا ما كان يقوم به الإغريق إذ نسبوا عديد الأساطير إلى آلهتهم، وكثير من القدرات الكامنة في زيت الزيتون الذي أطلقوا عليه اسم الذهب السائل. . فالآلهة «حيرا» كانت تدلك جسدها في الصباح والمساء بزيت الزيتون ليظل محتفظا بطراوته ولمعانه الفريد لتبقى على غوايتها للإله زيوس(71). ومن عادات الفراينة في المناسبات الدينية زيارة أضرحة الأولياء ومساجد

الصالحين وخلواتهم، ومثل بقية المقامات تزار هذه الزيتونة في المناسبات الدينية وتعطر بأنواع البخور وتوقد على قاعدتها الشموع(72) ويتم تطييب الزيتونة الأعظم بالبخور باعتبار أن ساكنتها امرأة من الصالحين مثلما سبق ذكره. وحسب عالم الأحلام فإن شجرة الزيتون رجل مبارك نافع لأهله أوامراة ولود (73).

يظهر لنا من كل ما تقدم مدى التصاق الفراينة بمعتقدات الروح الأخضر وهو ما يشير إلى عمق تأثيراته إلى أيامنا هذه من خلال الأساطير التي نسجها المخيال الشعبي واستمرت في شكل طقوس ارتبطت بالخصب والحياة..

وما هي في الحقيقة إلا تلك العادات ذات الأرضية العقيدية التي أولاها الأجداد عناية خاصة في مناسبات معينة لما ترمز إليه من ديمومة للحياة والسعادة. لذلك كانت الزيتونة شجرة الآلهة في ثقافات البحر المتوسط والشرق القديم وهي تواصل لمعتقدات الروح الأخضر وإن تغيرت عقائد الأجداد فإنّ العقل الباطن للفرد يعبرّ بأشكال مختلفة عن ذلك المسكوت عنه وعندما تحيط به نوائب الدهر تجده في صلح روحي مع عقائد الأجداد بنفحات إسلاموية يرفضها أولئك الظاهريون الجدد الذادة عن الشعائر في دعواهم إلى محاربة كل أنواع البدع، بينما نجدها تتعايش بجمالية مميزة في مسلكيات صوفية ضمن وحدة دين الإنسان مع استمرارية الثقافات الأخرى.

III - سيدي زيتون: عقيدة الروح الأخضر:

تعتبر الشجرة رمزا كونيا فهي تعبّر عن الحياة والشباب والخلود والحكمة، أسوة ببقية الأشجار في حضارات العالم القديم، لذلك عدّها المخيال البشري ركنا أساسيا في تتويج وارتقاء الآلهة وأنصافها وأصحاب الكرامات على مرّ التاريخ الإنساني، وهذا ما يتجلى لنا في المخيال الجمعي عند سكان مناطق عدة في اعتقاداتهم في بعض الأشجار وخاصة شجر الزيتون، ونسجهم قصصا تحاكي حسّهم الروحي مدعّما بما تصوّرته ميتافيزيقيا الأجداد عن ذلك التجلي القدسي للأشجار(74).

وهذا ما جعل من شجرة «سيدي زيتون» في ريف غار دماء تأخذ بعدا قدسيا ويصبح حماها حرما آمنا يتبرك به وتحلو تمضية الأوقات عنده، خاصة أن هذه الشجرة الضخمة كانت «مقيال» أحد الصلحاء من أصل شريف، وهذا الشرف بما يعنيه من قرابة من النبي محمد صلى الله عليه وسلم كان سببا في حضوره بالوسط الأهلي وامتداد كل المجال الذي أخذ بعد وفاته قدسيّة معيّنة.

فما هي قصّة الولي والشجرة المقدّسة؟

1 - قصة الولي:

إن اصطفاء النبيّ محمد صلى الله عليه وسلم على سائر الأنبياء في قوله: «... أنا إذن أفضل المفضلين»(75). وهذه الأفضلية والصفوة التي حظي بها النبيّ الخاتم لن تضيع أبدا بين الناس مع غياب هذا المصطفى بين الأصفياء، فذريته من بعده الحاملة لدماء نبوية تعكس تلك القداسة، فقد انتقلت بركته إلى كل آل بيته(76).

وهذا ما جعل «الولي» ذي النسب النبوي، المقيم بين ظهرانيّ قبائل خمير وعمدون وغيرها يحظى بمكانة خاصة، إذن فما هي قصة هذا الولي الشريف كما تناولها التراث الشفوي لأهالي منطقة زيتون؟

يعود نسب هذا «الولي» الشريف إلى الأدارسة، فحسب شجرة نسبهم نجد أنهم أبناء الشيخ علي بن محمد بن اسماعيل بن... الحسين بن علي بن أبي

طالب، وينحدرون من نسل إدريس الأكبر مؤسس دولة الأدارسة بالمغرب الأقصى، وهذا ما ورد على لسانهم ودوّنته وثائقهم في مقر الزاوية، وكإضاءة سريعة على هذا «الولي» الذي ارتبطت شجرة الزيتون المعمرة سيدي زيتون بالحضور الجسماني لابنه -الوارث للصلاح والتقوى والولاية - عبد الملك تحت ظلها الوارف.

نجد أن علي ابن محمد انتقل من المغرب الأقصى إلى الجزائر، وهناك تزوّج من «زهرة المصلحية» من القبايل وأقام بسطيف فترة وفيها أنجب ابنه «عبد الملك». وكان دخول الأخير لتونس في أوائل عهد الاستعمار الفرنسي بتونس، واستقر في منطقة «زيتون» وسط غابة زيتون قديمة حيث أسس زاويته، وأكمل ابنه عبد الملك -الذي تسمّت الشجرة باسمه- طريقه الصوفي والتعليمي. فكان أول مشواره المعرفي في سلوك الطريقة الرحمانية بزاوية الكاف على يد كل من مصطفى الطرابلسي والأخوين سيدي أحمد بوحجر ويوسف الشيخ، ومهمّة الزاوية ذات الأصل الرحماني تعليم القرآن والعناية بالطلبة ودعمهم المادي من بداية تحصيلهم حتى مرحلة تأهيلهم للدراسة بجامع الزيتونة بالحاضرة، وكان الشيخ عبد الملك يرفدهم بالدعم المالي(77).

وتصدّت الزاوية الرحمانية بفرعيها بالكاف وبوسالم للاستعمار الفرنسي فقبائل عمدون سلكوا خطا مقاوما في مناطق الشمال الغربي(78) وبالعودة إلى زاوية سيدي عبد الملك فإنها تحوي ثروة هامة من المخطوطات النفيسة والنادرة تعود إلى أكثر من ثلاثة قرون(79).

ومن المؤكد أن قسما من هذه المعلومات عن زاوية سيدي عبد الملك يحتاج إلى أعمال أخرى أكثر دقّة ومكمّلة لتاريخ المنطقة. والسؤال الذي يطرح نفسه: ما هوسرّ العلاقة بين شجرة «سيدي زيتون» وهذا الصوفي الشريف المقيم في مجال زيتون؟

2 - «سيدي زيتون» بين الولاية الصوفية في توحيدها الإبراهيمي ومعتقدات الروح الأخضر عند الأسلاف:

عندما نتناول التوحيد الإبراهيمي نتكلم عن الديانات السماوية الثلاث لأبناء إبراهيم الخليل بفرعيها الإسحاقي والإسماعيلي، وبما أن هذه الروايات مصدرية(80) تشير إلى أن آل سيدي عبد الملك ينحدرون من الفرع الإسماعيلي من ذرية إبراهيم، وهم بالتالي امتداد عقدي وروحاني لذلك التوحيد وأن دماءهم النبوية جعلت منهم أولياء أشرافا يحظون بقدسية وإجلال خاص في الوسط الرسمي والأهلي، وهذا ما يفسّر تنامي نفوذ الأشراف في أحيان كثيرة على حساب السلطة المركزية.

وبالعودة إلى معتقدات الأهالي في «سيدي زيتون» نلحظ كيف مزجوا بن ما هوصوفي رحماني متمثل في مسلك سيدي عبد الملك وذلك الارث العقدي الذي تكلّس في باطن المعتقدات الشعبية عند الأهالي. فعقيدة الإنسان في الشجر ضاربة في القِدم، وقد خلّدها فن الشرق الأدنى القديم في العراق ومصر وسوريا وإيران... فالشجرة هي مجسّم للربة عشتار الخضراء المتجددة وديمومتها التي يمثلها الإله البابلي تموز(81).

إذن صورة الشجرة لها بُعد تعبيري عن الحياة وتجددها والخلود والحكمة(82).

أما في الوسط الأهلي ببرّ «فريقيا» حيث نجد مزيجا سكانيا متجانسا بمصاهرات تاريخية بين الأمازيغ والعرب الفاتحين وأعراب بني هلال إضافة إلى الجاليات التي وفدت على المنطقة منذ قرون خلت؛ وفي هذا التنوع السكاني خاصة الأصيل منه تظهر لنا روح المقاومة المحلية تجاه كل ثقافة وافدة. ولوتسربلت بما هومقدّس توحيدي، فالمؤمن يبقى في صلح وسلم مع باطن عقيدة الأجداد بما لا يتنافى

مع التوحيد الإبراهيمي، وربما ذلك يتماشى أكثر مع معتقدات المتصوفة الذين نظروا بجمالية منقطعة النظير لكل ما هومخالف ومغاير لنفسهم الروحاني، لذلك كان الولي الحامل لدماء نبوية امتدادا حسيا حسب تصوّرهم لسيرة النبي محمد المتسامي عن كل مظاهر الكراهية وفرض دين الغالب على المغلوب.

إذن عمل الفرد المؤمن الأمازيغي على تكييف معتقدات الأجداد مع الشعائر الإسلامية في عملية توفيق بينهما، فترسّخ الإرث الثقافي القديم الذي بقي قويا في الذاكرة الجماعية وفي الممارسات اليومية؛ ومردّ هذه المعتقدات في وسط أمازيغ بلاد المغرب إيمانهم بشجرة الحياة التي ترتبط بعقيدة الإنسان الأول في عناصر الطبيعة وعقيدته في الروح الكامنة في الأشجار(83).

وتتجلى هذه القدسية في اتخاذ الأهالي للأشجار كفضاء مقدّس لممارسة طقوس الاستسقاء والتطبب وحتى الحفلات المختلفة، لما تعنيه الخضرة في المخيال الجماعي الأمازيغي من مبعث للبهجة والفرح؛ لذلك عملوا على إيجاد شجرة أومجال نباتي معيّن في البيوت، كما أن الخضرة ترمز إلى الخصب والتناسل البشري، وهذا سر إقامة الاحتفالات في حرمها(84).

والعجيب أن أضرحة الصلحاء والمعتكفين للعبادة والسياح كانت مجالا حيا وخصبا لتنامي معتقدات الناس في الأشجار القديمة والتبرك بها خاصة تلك الموجودة في المرتفعات، حيث انقطع هؤلاء عن الحياة المدنية(85)، فكان كل مجالهم حرما مقدّسا وهذا ما جعل تلك الأشجار المعمّرة تنال قدسيتها من قدسيّة هذا الولي الصالح، ما بالك لوكان من ذوي الدماء النبوية. وهذا ما جعل شجرة «سيدي زيتون» تنال درجة عالية من الحضاوة في الوسط الشعبي بمنطقة زيتون وتتعداها إلى كامل ذلك المجال.

يعود البعد القدسي لشجرة «سيدي زيتون» أو«زيتونة سيدي الشيخ» والتي تعرف أيضا بزيتونة «سيدي عبد الملك» إلى تاريخ استقرار هذه الأسرة الادريسية في ذلك الوسط. وهذه الزيتونة ذات الأصول الرومانية القديمة أوربما تكون أقدم باعتبارها من الأشجار المعمّرة يتجاوز عمرها عصر الوجود العربي في بلاد المغرب(86). توجد هذه الشجرة في وسط غابة كبيرة للزيتون وسُمّيت المنطقة باسم «زيتون» وبشكل أدق «أم المراديم»(87) أو«أم الجْرَانَة»(88).

ويبلغ طول الشجرة على وجه التقريب 20 مترا أما عرضها فتقريبا 4 أمتار وهي ذات جذوع مترامية وأغصان غليظة نحتتها الطبيعة(89) وتختلف زيتونة سيدي الشيخ عن بقية الزياتين في ذلك المحيط الشاسع فثمارها تعرف بالـ «جالي»(90) فهي لا تُستهلك وتترك للطبيعة خشية غضب سيدي الشيخ(91)، كما يذهب إليها الأهالي في المناسبات ويطبخون تحتها «العصيدة» تيمّنا وتقرّبا من سيدي عبد الملك طلبا لنزول المطر أولطرد الأشرار ودفع المصائب، وقد أحيطت هذه الزيتونة بأعلام ورايات أوليائية مازالت بقاياها ظاهرة في حفر وتجاعيد هذه الشجرة. ويعود سبب إزالة مظاهر الزينة إلى تفشّي ظاهرة التطرف في المنطقة المحارب لكل ما هوطرقي أومخالف لنهجه العقدي(92).

وتعود قدسية هذه الشجرة إلى أنها كانت «مقيال» سيدي عبد الملك، فتحت ظلها يعالج المرضى وتتجلى للأهالي كراماته في شفائهم كما أعطيتْ له كرامة معالجة داء الكلب وهذه من أهم الكرامات التي عُرف بها هذا الولي(93).

ولاحقا أصبح حرم الزيتونة المقدسة مجالا للقيلولة وتمضية الوقت عند أهالي الجهة، ومما تكلّس في الذاكرة الجمعية عند الأهالي أن الاستعمار الفرنسي كان يخشى القدرة العجائبية لعائلة سيدي الشيخ السحرية،

كما أن حظوة الشجرة تجسمت أكثر بعد وفاة سيدي الشيخ فكان ضريحه مقابلا لها وفي حرمها. إضافة إلى كل ما ذكرناه فإن حرم الشجرة كان من أهم مجالس الذكر والأوراد عند سيدي الشيخ، فأوراق زيتونها هي دواء وترياق للأمراض، وبقيت إلى اليوم تُمضغ تيمنا عند زيارتها، فسيدي عبد الملك ابن علي الادريسي المتوفى في 20 أكتوبر 1920 (94) بقي حيّا في العمق الوجداني للأهالي. فالزوار مؤدين لطقوس الزيارة والتبرك للضريح وللزيتونة يقولون عند هذه الشجرة «قُومْ يَا رَاقِدْ الزّيْتُونَه إخْوَانَكْ رَاهِي مَلْمُومَه»(95)، فـ«مقيال» سيدي الشيخ أصبح حرما آمنا للتعبد والتبرك، فهومجال للراحة والذكر وعلى أغصان شجرته تُعقد آمال المؤمنين المنتظرين للفرج وتحقيق الأماني، لذلك عمدوا إلى ربط أغصانها بخيط أو«شلّيقة»(96)، مقدّمين النذور و«الوْعدْ» بعد الخلاص. فروحية سيدي عبد الملك الادريسي تبقى حية وخضراء كخضرة الزيتونة مجال تعبّده لذلك كان اعتقاد الوسط الأهلي في إيمانية عجائزية بتلك الروح الخضراء التي لا تفارق الصلحاء من الخلق.

الخاتمة :

تبقى وحدة العقيدة الإنسانية وتتواصل في محطات زمانية وفي أصقاع شتى من العالم وإن اختلفت في ظاهرها حسب البعد «الزمكاني» إلا أن عناصر وحدتها أقوى. وينبعث هذا الحس الروحي في وقفات الفرد مع ذاته بكل تجرد، إذ يجد نفسه في مصالحة انفتاحية لايمكن عزلها عن التجربة الأولى في رحلة الايمان عبر أحقاب تاريخية متباينة في شكلها الظاهر ومتواصلة في عقله الباطن، وذلك هودين الانسان.

فزيتونة «أزواغز» عند الفراينة وسيدي زيتون عند أهالي غار الدّماء حلاّ محل روح الغاب والربة الأم التي آمن بها الأجداد واستمر ذلك بشكل آخر تم تكييفه مع المدرسة الفقهية المالكية وفي مسلك طرقي صوفي منفتح على منابع العرفان القديمة، باعتبارها رموزا لعقيدة الإنسان على مرّ تاريخه الايماني، يعيش فيه الفرد صلحا فطريا مع موروثه العقدي. ويتجلى ذلك كلّما ضاقت به سبل الحياة ومال إلى الانعزال فكانت الأضرحة والمقامات وخلوات الصلاح، طوقا وسفينة للنّجاة وهنا نستحضر مقولة الشيخ الأكبر محي الدّين بن عربي (638-560هـ/ 1240-1165م) حول موقفه من الأديان.

«لقد كنتُ قبل اليوم أنكر صاحبي

إذا لم يكن ديني إلى دينه داني

وقد صار قلبي قابلا كل صورة

فمرعى لغزلانٍ ودير لرهبانِ

وبيت لأوثان وكعبة طائف

وألواح توراة ومصحف قرآن

أدين بدين الحب أنّى توجّهت

ركائبُه فالحب ديني وإيماني»(96).

الملاحق



ثمار الزيتون حلو المذاق يتساقط بلا جني
زيته أبيض يستعمل للاستشفاء والتبرك



زيتونة الرواقر الشهد وسط حي سكني بمريك الغيضة
عند مجرى ساقية ماء



اشغال التسوير عند سفح زيتونة فرياند القديمة
نوع من القرابين



جذع زيتونة الرواقر
آثار التهزم والنار



جذع زيتونة الرواقر ... بالمكة
من أجل نزول الغيث



أصول الشجرة البادية للعيان عند تظهر عوامل الزمن والعراقة الضاربة في التاريخ



صورة فريدة للشريف سيدي عبد الملك بن علي الادريسي أثر في 20 أكتوبر 1920 بمنطقة زيتونة



سيدي بو زيتون الشهد بمنطقة زيتون



عوامل تعد الطبيعة في جذع الشجرة



آثار تعقيم الجرح والشقائق
التي كانت مغروزة على أغصان سيدي زيتون
(ويبين آلية ربط الحبال)

الهوامش والإحالات

1) إلياد (مرسيا) المقدس والمدنس، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق 1988 ص 110 .
2) ELIADE (Mircea). Images et symboles essai sur le symbolisme magico-religieux edition Gallimard, Paris ; 1992. p 14
3) سيرنغ (فيليب)، الرموز في الفن، الدين، الحياة ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق سورية 1992 ص 286
4) السواح (فراس) لغز عشتار، دار علاء الدين، دمشق 1993 ص 110
5) سيرنغ (فليب) المرجع نفسه ص 286
6) البكر (محمود مفلح) الروح الأخضر، دار الحضارة الجديدة، بيروت / لبنان 1992، ص 184
7) الواح (فرا)، لغز عشتار، ص 114
8) تاو (يانغ لانغ) ويعبدون الشجر أيضا، مجلة الصين اليوم، العدد الثامن أوت 2004، ص 2
9) مجلة الصين م، مرجع سابق، ص 2
10) الكتاب المقدس : العهد القديم (سفر التكوين 2 : 9-8)
11) القرآن الكريم (سورة مريم 19 : 25-23)
12) السواح (فرا)، المرجع نفسه، ص 115
13) الواح (فرا)، المرجع نفسه، ص 112، البكر (محمود مفلح)، الروح الأخضر ص 185
14) أخبار الأيام الثاني 28 : 4-1
15) إلياد (مرسيا) المقدس والمدنس ص 111
16) السواح (فراس)، لغز عشتار ص 110
17) أوماست (الحسين بوالزيت) البيئة والمقدس في المنظومة الثقافية الأمازيغية، راجع موقع http://tawizo.ifrance.com/tawiza98/bouzzit.ht ص 2
18) السواح (فراس)، لغز عشتار ص 113
19) أنواع من الأشجار البرية تنبت في الصحاري والبراري وكلها من شجر العظاء، راجع ابن منظور، لسان العرب، ماده طلح وعشر وسمر
20) ابن هشام (محمد عبد الملك) السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، طبعة مصطفى البابلي الحلبي القاهرة/ مصر، 1936 م ج 1 ص 34 .
21) ابن هشام، السيرة النبوية ج 2 ص الأزرقي (أبوالوليد محمد بن عبد الله بن أحمد) أخبار مكة، تحقيق د- علي الناشر مكتبة الثقافة الدينية القاهرة/ مصر 1424 هـ / 2004 م ج 1 ص 98
22) ياقوت الحموي، معجم البلدان، طبعة ليبزك / ألمانيا، 1866 م : ج 1 ص 260
23) ابن هشام، المصدر نفسه، ج 4 ص 70 الأزرقي المصدر نفسه ج 1 ص 99-98. ياقوت الحموي المصدر نفسه ج 1 ص 260. الجارم (محمد نعمان)، أديان العرب قبل الإسلام، الناشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة / مصر 1426 / 2006 ص 161، عجينة (محمد)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار محمد علي الحامي صفاقس / تونس ودار الفارابي بيروت / لبنان 2005 ص 271-270.
24) قمري (سميرة) الحلم والرؤيا في الفلسفة والعلم والدين، دار الحوار، اللاذقية/ ورية (د ت)، ص 167-166
25) مجموعة من المؤلفين، الموسوعة الشاملة في تفسير الأحلام (طبقا للقرآن والسنة وروايات أهل البيت) إعداد محمد دكير، مركز التوزيع، قم / إيران 2006 م، ص 282
26) تفسير الأحلام الكبير، دار أصدقاء التراث، بيروت / لبنان 1997 م ص 465
27) ابن سيرين وعبد الغني النابلسي، تفسير الأحلام وتعطيره قديمة وحديثة، جمع وتحقيق سيد إبراهيم، دار الحديث القاهرة / مصر 1423 هـ/ 2003 م، ص 381
28) تفسير الأحلام الكبير ص 467
29) القرآن الكريم : سورة إبراهيم (14 . 24)

30) ابن سيرين والنابلسي المصدر نفسه ص 380
31) ابن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، ص 467
32) ابن سيرين، المصدر نفسه ص 468
33) ابن سيرين، المصدر نفسه ص 468
34) الموسوعة الشاملة في تفسير الأحلام، المصدر السابق ص 282
35) الموسوعة الشاملة في تفسير الأحلام، المصدر نفسه ص 283
36) قمري (سميرة) الحلم والرؤيا ص 165
37) قمري (سميرة) المرجع نفسه ص 166
38) الشلاليق : مفردها شليقة وهي قطع القماش الصغيرة
39) الحاج محمد الصغير من عمرة السواعي بقفصة الشمالية كان شيخ التراب في الماضي (عمدة) عمره حوالي 75 سنة مازال على قيد الحياة.
40) يوصف طلبة القرآن بطلبة العلم الشريف عند عامة الناس في مناطق الجريد .
41) البلاذري (أبو العباس أحمد بن يحي) فتوح البلدان تحقيق عبد الله أنيس الطباع وعمر أنيس الطباع، بيروت / لبنان 1987 م، ص 317.
42) البلاذري، المصدر نفه ص 317.
43) استمارة خاصة حول الزياتين ذات الخصوصيات المميزة ص 1 .
44) الحاجة زهرة بنت بابا تركية أخذت على والدتها «بابا تركية» سدانة هذه الزيتونة والقيام بطقوس تخضيبها بالحناء وإشعال الشموع وحرق البخور، الحاجة زهرة على قيد الحياة ومنزلها مجاور للزيتونة وقد تجاوزت هذه المراة : 80 سنة وهي من أهم الرواة الذين نقلنا عنهم ما هو شفوي .
45) ابن كثير، قصص الأنبياء منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت لبنان 1996 م ص 87
46) الاستمارة ص 2
47) اللطيفي (محمد الطاهر) بلاد فريانة قديما وحديثا، مطبعة اليحاوي القصرين/ تونس 2007 ص 34
48) راجع الصور الملحقة بالبحث
49) الحاجة زهرة بنت بابا تركية على قد الحياة، حليمة بنت يوسف بن حفيظ حوالي 85 سنة مازالت على قيد الحياة، فاطمة الفيلية وهي من أصول بربرية حوالي الثمانين سنة ما زالت على قيد الحياة، محمد الطاهر بن يوسف هرماسي 78 سنة. زوجته عيشة بنت الطاهر السعداوي وهي من عرش الزواغز (تقع هذه الزيتونة ضمن أطيانهم)، مختار بن عبد الرزاق هرماسي من سكان البلد من مواليد سنة 1956 بفريانة وهو إداري بمركز بلدية المدينة .
50) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، طبعة دار الطباعة المنيرة، القاهرة / مصر 1356 هـ، ج 4 ص 31، ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أخبار الاندلس والمغرب، تحقيق ومراجعة ج .س . كولان و ا. ليفي بروفنسال دار المعرفة بيروت / لبنان د . ت ج 1 ص 34
51) ابن خلدون تاريخ ابن خلدون بيروت / لبنان 1968 م، ج 6 ص 218
52) Talbi (Med) al-kahina : (la divineresse) EI2 ; paris –leiden ; 1978 ; vol 1 p 440
53) ابن خلدون، تاريخ إبن خلدون ج 4 ص 218
54) عمامو (د. حياة) اسلمة بلاد المغرب، دار أمل للنشر والتوزيع، تونس 2004 م، ص 78
55) ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب ج 1 ص 35
56) ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب ج 1 ص 36
57) عامو (الحياة) أسلمة بلاد المغرب، ص 81
58) اللطيفي (محمد الطاهر) بلاد فريانة ص 34
59) اللطيفي . المراجع نفسه ص 35-34
60) رواية الحاجة زهرة بنت بابا تركية (سادنة الزيتونة)
61) رواية حليمة بنت يوسف بن حفيظ
62) شهادات وروايات الأهالي رواية مختار بن عبد الرزاق هوماسي نقلا عن كبار السن بحي البلد أقدم أحياء فريانة .
63) راجع ملاحق الصور الدالة على ذلك

64) السواح (فراس) لغز عشتار، ص113
65) السواح (فراس) المرجع نفسه، ص 113
Frazer (James) ; The golden bough ; Macmillan ; N.Y ; 1971; P135 (66
67) سيرنج (فليب)، الرموز في الفن، الاديان، الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق / سوريا 1992 م، ص299
68) حسب روايات الأهالي ومن التقينا بهم.
69) الاستمارة ص 3
70) رواية حليمة بنت يوسف بن حفيظ
71) البيبسي (سناء) الشجرة المباركة « مجلة الكتاب لكترونية»
Htt / /www. ahram. org. eg /archite 2009 /11 /077 نوفمبر 2009 العدد 44896 ص 2
72) رواية الحاجة زهرة بنت بابا تركية
73) ابن سيرين والنابلسي، المصدر نفسه ص 380
74) صديقي (محمد الناصر)، «التجلي القدسي للأشجار : «زيتونة الزواغز بفريانة» امتداد لمعتقدات الروح الأخضر»، revue des arts de l'oralité، n°3، Automne 2011، P168.
75) الآلوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، المكتبة الأهلية، القاهرة، 1928، ج1، ص163.
76) شلحد (يوسف)، بُنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، تعريب خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت/ لبنان، 1996، ص ص127-126.
77) أشار حفيده مالك بن طاهر الشريف إلى وجود رسائل من طلبة العلم لشيخهم عبد الملك يطلبونه بعض العون المادي.
78) العجيلي (التليلي)، الطرق الصوفية والاستعمار الفرنسي، منشورات كلية الآداب بمنوبة، 1992، ص ص -125 127.
79) معظم هذه الروايات الشفوية أوردها حفيده مالك ابن الطاهر الشريف وكيل الزاوية بمنطقة زيتون للطالبين هيفاء مناعي وناظم حنيفي بتاريخ 12 و19 ماي 2013.
80) شجرة النسب النبوية التي ينحدر منها سيدي عبد الملك بن علي الادريسي.
81) السواح (فراس)، لغز عشتار، دار علاء الدين، دمشق، 1993، ص 114.
82) صدّيقي (محمد الناصر)، المرجع نفسه، ص167.
83) السواح (فراس)، لغز عشتار، ص110.
84) السواح (فراس)، لغز عشتار، ص113.
85) صدّيقي (محمد الناصر)، المرجع نفسه، ص165.
86) مالك بن الطاهر الشريف ذكر أن عمرها خمسة قرون وهي معلومة غير دقيقة بسبب ضخامة جذعها وعوامل المناخ والطبيعة فيها (انظر صورة رقم1).
87) نسبة إلى المردومة حيث يصنع الفحم الخشبي، والظاهر أن المنطقة اشتهرت بصناعة الفحم لذلك سميت بهذا الاسم.
88) ربما لانتشار الضفادع في البرك والمستنقعات.
89) انظر الصورة 1و2.
90) يطلق على الأشجار التي نبتت في الطبيعة بشكل وحشي لم يكن للإنسان دور في زراعتها أوالاهتمام بها.
91) من جملة الروايات التي سمعها رياض ستيتي من أهالي منطقة بوزيتون.
92) صورة رقم 3 بقايا خرق الأعلام إضافة إلى آثار الشموع في سفح الشجرة وبقايا أدوات الطبخ الطينية ورمادها في حرم سيدي بوزيتون المقدّس.
93) رواية رياض ستيتي نقلا عن أهالي زيتون.
94) انظر صورة سيدي عبد الملك صورة 4.
95) رواية حفيده مالك بن طاهر الشريف.
96) تتشابه العقدة من الشجرة إلى أضرحة الأولياء حيث تُشدُّ الأماني في الأغصان وسياج الضريح انظر الصورة 5.
97) ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة، بيروت لبنان، 1981، ص ص 44-43.

الصّلحاء والصّالحات في الجنوب التونسيّ

محمد أحمد/ باحث، تونس

بـدأ المـدّ الطّرقيّ فـي الظّهور بمنطقـة الجنـوب التونسـيّ خلال القـرن السّـابع عشـر مع تسـلّط الإدارة التركيـة ورغبتهـا فـي فـرض سـلطتها فـي المناطـق الداخليـة وتوظيفهـا للتجمعـات القبليـة القويـة مـن أجـل تحقيق هذا الغـرض، مقابل تمتّـع القبائل الخاضعة لها بعدة امتيازات خاصة التجارية منها. وأمام هذا التسـلط السياسي وانعدام الأمن الاجتماعيّ مثّلت المؤسّسة الطّرقيّة (الزاوية) إطارا مناسبا لاحتضان مجموعات هامّة من سكان الجنوب التونسيّ، فمع بداية النصف الثاني من القرن السـابع عشـر، تصاعـدت موجـة الاعتقـاد فـي الأوليـاء الصالحيـن

الذين برزوا بمدن الجنوب التونسي والقرى المجاورة لها وتنامت أضرحتهم وزواياهم داخل الفضاء المبنيّ أوحوله.

فكيف يمكن للدّراسة الأنثروبولوجية أن تقرأ الخصوصيّة الثقافية لمختلف مقامات الأولياء والوليّات بمنطقة الجنوب التونسي ؟

مفهوم الولي الصالح :

مصطلح الولي الصالح أوالمرابط مصدره اللغة العربية الكلاسيكية، فلفظة «المرابط» تعني الفرد الذي كان يعيش داخل الرّباط (وجمعه المرابطون) وهواسم ارتبط بالخلافة الإسلامية التي سادت في المغرب وإسبانيا خلال القرنين الحادي والثاني عشر ميلادي.

وقد عبّر هذا المصطلح في دول شمال إفريقيا عن حركة سياسية ودينية مثل «الشّرفة» في المغرب الأقصى. وتخضع لتأثير بعض الأفكار التقليدية مثل أن الولي هوحبيب الله... وهوقادر على فعل المعجزات، ولذلك يقام له نُصب أومقام سواء كان هذا الولي متوفّى أوعلى قيد الحياة، وتصطبغ العناصر المادية القريبة من ضريحه (مثل الأشجار والحيوانات) بقدسيته(1).

أصناف الأولياء الصّالحين :

ينتمي الأولياء الصالحون في شمال إفريقيا إلى فصائل متعدّدة، فمنهم المرابطون الذين خرجوا عن مألوف قبائلهم وتوجهوا إلى عبادة الله مخلصين

ومنهم الدراويش الذين شاء بعض الناس أن يرووا لهم كرامات وبركات.. ومنهم غير المعروف له أصل ولا فصل وإنما انتشرت بين الناس روايات صلاحه(2).

وأعلى مراتب الأولياء يسمّى « القطب» أو«الغوث» ويحيط به ثلاثة «نقباء» وأربعة «أوتاد» وسبعة «أبرار» وأربعون يُسمَّوْن «أبدالا» وثلاثمائة «أخيار» وأربعة آلاف من الأولياء المحققين، وفي هذا الاطار يرى جلال الدين الرومي في كتابه «المثنوي» أنه : «من لم يعرف شيخه» بمعنى (الإنسان الكامل وقطب الزمان) فهوكافر(3).

ويمكن تصنيف الأولياء الصالحين حسب طبيعة السند الديني أوالاجتماعي الذي اعتمدوا عليه لبلوغ مراتبهم السامية داخل مؤسسة الزاوية، ففي العديد من الحالات يتحوّل التقدير الذي يحظى به بعض العلماء أوالفقهاء في حياتهم إلى اعتقاد في صلاحهم بعد موتهم، وقد يكون ذلك بعد مرور فترة طويلة على وفاتهم فتتفسّخ ذكرى العالم أوالفقيه لتعوّضها صورة الولي الصالح، وتزيد في تدعيمها البناية المقامة على ضريحه والتي تعلوها قبة وأحيانا مئذنة. وإطلاق لقب «سيدي» عليه من قبل الأجيال المتعاقبة الراغبة في الاستفادة من بركته(4).

الصنف الثاني من الأولياء يتمثل في شخصيات التابعين أوالفقراء الذين لازموا «الشيخ» في حياته، وقد خوّلت لهم مناصبهم (المقدّم، الشاوش والوكيل) بعد ذلك تولي رتبة الولي الصالح.

أما التصنيف الثالث الذي يمكن أن يطبّق على رتبة الولي أوالشيخ، فيتعلق بفكرة الجدّ المؤسس للقبيلة أوالعرش، فالاعتقاد في هذه الفكرة يبني داخل أذهان الأفراد التابعين لهذا الجدّ قدسية حول شخصه تتدعم خاصة عند اقترانها بالانتماء للسلالة المرابطية بالمغرب العربي، أوالانتماء للسلالة الشريفة لعائلة الرسول صلى الله عليه وسلم.

كرامات الأولياء الصّالحين :

وقد أحصى النبهاني كرامات الأولياء وحدّدها بخمسة وعشرين نوعا أصليا منها : إحياء الموتى، وكلام الموتى، وانفلاق البحر والمشي فيه، وانقلاب أعيان الموجودات (تحوّل الخمر إلى سمن)، وانزواء الأرض وطي المكان، ومعرفة وقائع المستقبل، وكلام الجمادات والحيوانات، وطي الزمان، وإبراء العلل، واستجابة الدعاء، والاطّلاع على ذخائر الأرض وكنوزها(5)...

ومن أشهر الكرامات التي ارتبطت ببعض المتصوّفة الأوائل، نذكر ما يحكى عن الشبلي (تلميذ الحلاج عاش في القرن العاشر الميلادي) أن النار لا يمكن أن تحرق شعرة واحدة من جسده، باعتباره محاطا بنور الله السرمدي الذي يحول دون وقوع ذلك المكروه، كما أن الولي يأتي لنجدة أوليائه أينما وجدوا، وحيث أنه كانت له القدرة على «طي المكان» بمعنى أن المكان لا يحده، ومن ذلك كثير من سير الأولياء. فإذا ما كان المريد في خطر ظهر الشيخ فجأة مخلّصا إيّاه من عصابة لصوص مثلا، أوجاء في صورة حاكم يحمي مريدا بحاجة إلى العون، ومن الممكن كذلك أن يأتي شبحه عند فراش مريض ليعالجه أوعلى الأقل ليخفف عنه، وهذا الوصال بين الشيخ والمريد قد يعبّر عن نفسه كذلك في صورة الألم بالوكالة، فإذا ما جرح المريد يبدو أثر ذلك في جسم الشيخ أوبالعكس، فعندما أراد تلامذة أبي يزيد البسطامي أن يقتلوه ظهرت الجروح فيهم وليس في الشيخ(6).

الشّيخ والمريد :

انطلاقا من المهمّة التي يضطلع بها الشيخ في التفكير الصوفي كانت له سلطة مطلقة على المريدين تمليها عليهم التعاليم والمبادئ الصوفية وتكرسها على مستوى الفرد بتربية خاصة تقوم أساسا على : إجلال

الشيخ وتقديسه والمبالغة في محبّته إذ أن عمدة الأدب مع الشيخ هي المحبة له، فمن لم يبالغ في محبة شيخه بحيث يؤثره على جميع شهواته لا يفلح في الطريق، وهي محبة تقتضي أن يحب الأشياء من أجله ويكرهها من أجله كمّا هوالشأن في محبّة ربّنا عز وجل(7).

وتعتبر الطاعة أهم ركن في علاقة المريد بشيخه وهوالمستوى الذي راهنت عليه السلطة الاستعمارية الفرنسية في تعاملها مع المشائخ في تونس لاحتواهم وتوظيفهم حتى تكسب من ورائهم الأتباع الذين لا يعصون لهم أمرا(8).

وتظهر أهمية وجود الشيخ أوالولي الصالح بالنسبة للمريد من خلال أنه (الشيخ) يشرف على الارتقاء الروحي للمريد لحظة بلحظة، ويراقبه على الأخص في الأربعينية (معنى الأربعينة الخلوة المعروفة عند الصوفية والتي اقتبست عن أربعين موسى عليه السلام).

كما يفسّر الشيخ أحلام المريد ورؤاه المنامية (رمزية المنام في الفكر الصوفي) بل ويقرأ أفكاره ويتبع كل همس في وعيه ولا وعيه، يقول جلال الدين الرومي متحدثا عن قيمة الشيخ في حياة المريد : «من ارتحل بلا دليل قطع مسافة يومين في مائتي سنة»(9).

الصّلحاء والصّالحات بالجنوب التونسيّ :

إضافة إلى جور الباي السياسي، ساعدت عدة عوامل أخرى في تقبّل ظاهرة التصوّف بمنطقة الجنوب التونسي، مثل حاجة السكان العاديين الذين يعانون الأميّة إلى دين مبسّط يسهل استيعاب تعاليمه والالتزام بطقوسه يكون متميزا عن دين العلماء المعقّد بفقهه وتفاسيره ولغته العالمة. فالدراسات التي أنجزت حول المنطقة خلال الفترة التي سبقت الاستعمار الفرنسي تبيّن أن السواد الأعظم من سكان البوادي لا يعرفون من الدين إلا النطق بالشهادتين، كما أن البعض منهم لا يعرف حتى عدد وأوقات الصلوات وكذلك بقية الفرائض الأخرى(10).

وإلى جانب مظاهر الجهل والأميّة التي سيطرت على عقول الناس في هذه الفترة، نجد عاملا آخر مهّد الطريق لتقبّل الأفكار الصوفية وممارساتها الخاصة بها، ألا وهو عامل التواكل والخمول وعدم استخدام العقل في قراءة المسائل الاجتماعية والدينية، وهوما نلمسه في أبيات الشاعر القفصي علي بن عبد الله القصري(11) :

ضاقت خلوقـــــي(12)واز
مغتـــاظ بايـــت خاطـــري يهوّز
دمع الـــــــهذب نـــــزّاز
القلـــب من غيـــظ العبـــاد نقّز
مثلـــــي بعير نحـــــاز
كبســـوا دروكه لاقـــدروش يهـز
زادوا عليـــه الهـــــاز
ماشـــي جهـــامة كاســـد مزنّــز
الأمة غــدت مــرقـــاز
عطت- ماينه- لامـــن يقـــول النز
كانـــت العبـــاد عـــــزاز
محارير تاقي الفاضلـــة والكنـــز
اليـــوم لازمـــها مـــا لاز
سارين زي الحوت تحت الخز(13)

وكذلك حاجة الناس إلى الشعور بالأمن وبالتالي حاجتهم إلى «شفعاء عند الله» في ظرف تميّز بالقسوة وكثرة الكوارث وانعدام الأمن وضعف الحكومات المركزية، وتزايد سطوة القبائل مع تنامي الأخطار الخارجية من خلال هجومات الأوروبيين المسيحيين على سواحل الحوض الغربي للبحر المتوسط(14).

ويمكن أن يبدأ اعتراف السكان بصلاح أحدهم منذ فترة حياته وقد يلحق تاريخ وفاته فيحظى بالتقدير خاصة

من خلال إقامة زاوية له تشكل مكانا لإقامة الصلاة وقراءة القرآن وتعليم الأطفال ووجهة للزوار التي تهدف البركة وطلب الإجارة والمساعدة من «ولي الله» الذي يتمتع بكلمة مسموعة لدى الخالق(15).

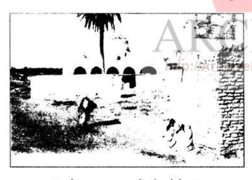
ومن أهم الزوايا التي تأسّست بالجنوب التونسي، يمكن الإشارة إلى الزاوية القشاشية بقفصة والتي تعد أهم فرع للزاوية الأم بتونس (نسبة لمؤسسها الصالح أبي الغيث القشاش الذي توفي سنة 1622 م)، ويذكر المنصر ابن أبي لحية في مؤلفه «نور الأرماش في مناقب القشاش» أن أبا الغيث القشاش كان دوما يؤكد لمريديه أن طريقته هي على نهج طريقة أحمد زروق وأبي الحسن الشاذلي، إنها تختلف تماما عما يسمّيه الغرائب والشقائق والزخرفات الشيطانية والوساوس النفسانية والتخيلات الوهمية(16).

وقد تم تركيز الزاوية القشاشية بقفصة في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، ويعتبر أحمد البرجي (أحد متساكني المدينة) أول المعتقدين في أبي غيث القشاش قد عمل صحبة أفراد عائلته على إنشاء هذه المؤسسة الطرقية.

وبهذا كانت حاجة المؤسسة القشاشية إلى تأسيس زوايا بالمناطق الداخلية متأكدة لتكوّن فروعا تضمن الدعاية لشيخ الطريقة وكراماته، وتتولى مهمّة انتداب المزيد من الأتباع وتشرف على تنظيمهم وتكوينهم طبقا للنظام الطرقي. وتكتسي زاوية قفصة إضافة لذلك أهمية أخرى باعتبارها موجودة بمحطة هامة على طريق الجريد الذي تعتبره الزاوية القشاشية مصدرا قارا للفتوح، أي العطايا والهبات التي يقدمها المريدون إلى شيخ الطريقة بحكم مردود النشاط الواحي وكثرة الأتباع بمنطقة لها تقاليد صوفية عريقة بفضل أعمال السابقين: أبوعلي النفطي وأبوهلال السدادي وأحمد الغوث التبّسي وشيوخ الشابية (17).

تحتضن واحات الجنوب الغربي التونسي كذلك العديد من مقامات الأولياء الصالحين خاصة واحة القصر بقفصة التي- رغم ضيق مساحتها الجغرافية- تحتوي لوحدها على أكثر من سبع زوايا دينية وهي : زاوية سيدي عمر بن عبد الجواد وزاوية سيدي عبد الملك وزاوية سيدي المقدّم وزاوية سيدي بادي وزاوية حاج عمر وسيدي سالم وسيدي بونوّارة وغيرها . . .

وقد بينت بعض الدراسات الأنثروبولوجية التي أنجزت حول الإسلام الشعبي بهذه المنطقة أن هنالك اختلافا هندسيا واضحا بين جوامع سيدي عمر وسيدي عبد الملك من ناحية وبقية الجوامع الأخرى من ناحية ثانية، فهذه الجوامع المذكورة أسماؤها تمتلك حجما محترما وتحمل قبابا ترى من بعيد تناغما مع المثل القروي الذي يذكر أن القبّة التي ترى من بعيد هي القبة التي تستقطب أهل البدو (18).



مقام الولي الصالح عمر بن عبد الجواد
مع بداية القرن العشرين

وبما أننا مازلنا نتحدث ضمن الإطار الجغرافي لولاية قفصة. فيمكن أن نتطرق إلى بعض المؤسسات الطرقية «النشطة» أي التي مازال شيوخها على قيد الحياة، وقد تعطينا صورة حية ومباشرة عن المشهد الصوفي الكامل والدقيق داخل مؤسسة الزاوية، فمن بين هذه المقامات الدينية الشعبية يمكن أن نشير إلى

الزاوية القاسمية بالرديف (معتمدية تابعة لولاية قفصة) نسبة إلى مؤسسها الشيخ أبوالقاسم بلخيري الذي باشر هذا المنصب الروحي سنة 1969 بعد وفاة أستاذه إسماعيل الهادفي التوزري صاحب الزاوية الإسماعيلية الشهيرة بمنطقة الجريد .



الشيخ أبوالقاسم بلخيري صحبة أستاذه الشيخ إسماعيل الهادفي

وإضافة إلى تفرّعها عن الطريقة الإسماعيلية، تعتبر الطريقة القاسمية امتدادا للطريقة المدنية (نسبة إلى شيخها محمد المدني) والتي هي بدورها وليدة الطريقة العلوية الجزائرية (إحدى تفريعات الطريقة الدرقاوية الشاذلية - الطريقة الأم -).

وفي إطار البحث عن بعض التصورات والممارسات الصوفية التي يمكن أن تميّز الزاوية القاسمية بجهة الرديف وجدنا أنه يجب على المريد أن يتحلّى بعدة شروط (وهي صارمة نوعا ما)، ومن بين الشروط التي يجب أن يتحلى بها المريد مع شيخه :

- المبادرة لتطبيق المأمورات من الشيخ

- العمل بما لقّنه الشيخ من ذكر أوتوجّه أومراقبة وترك سائر الأوراد والأعمال غيرالمأذون بها

- أن يرى نفسه أحقر من جميع المخلوقات

- أن لا يغضب لأن الغضب يميت نور الذكر

- أن لا يكتم شيئا من الأحوال والخواطر والواقعات والكشوفات والكرامات مما وهبه الله تعالى على شيخه.

أما فيما يتعلق بأهم الطقوسات الصوفية التي يمكن أن يأتيها أتباع الطريقة القاسمية بالرديف فتقف على ملاحظة هامة وهي أن هذه الزاوية تختص بإحياء ليلة المولد النبوي الشريف، ويأتيها الزوار من داخل الجمهورية ومن خارجها، وتشهد المناسبة الدينية الثقافية ممارسات طقوسية غريبة المعاني والدلالات، حيث نجد أن بعض «الفقراء» يخلعون نعالهم قبل ولوجهم باب الزاوية باعتبار أن هذه الأرض (المحيطة بزاوية الشيخ بلقاسم) أرض مقدسة تيمّنا بما حدث لسيدنا موسى عليه السلام، وهومشهد يتكرّر في الفكر الصوفي الإسلامي رغم تباعد الأزمان، بما أنه نفس المشهد الذي تحدث عنه المفكر الأندلسي ابن قسّي (19) في مؤلفه «خلع النعلين واقتباس النور من موضع القدمين» والذي يقرر أن من كان في هذا المقام، فعليه أن يستلهم موقف موسى عليه السلام إذ آنس نارا فذهب ليقتبس نورا، فنودي : «إني أنا ربك فاخلع نعليك إنّك بالواد المقدس طوى»(20) فقد آثر تسمية كتابه «خلع النعلين واقتباس النور من موضع القدمين» تيمّنا بمقام موسى وهو في الحضرة الإلهية واستلهاما لأحواله عليه السلام.

الحديث يتواصل عن الطقوسات الدينية التي تميّز الزاوية القاسمية بالرديف، حيث تتميز هذه المؤسسة الطرقية بإقامة مجلس الحضرة بمنهج مختلف عن بقية الطرق والزوايا في الجنوب التونسي، فالحضرة التي عهدناها طقسا أسبوعيا عند أغلب الصوفية بالمنطقة (عادة ما يكون يوم الخميس هوموعدها) نجد جلساتها تتكرّر وتتعدد لدى أتباع الطريقة القاسمية بمعدل ثلاثة

أيام في الأسبوع، كما تعرف هذه «العمارة» أي الحضرة (وفق تسمية أولاد الشيخ سيدي بلقاسم (بتمديد الوقت المخصص لها والذي قد يدوم لفترة مطوّلة من الليل، تتلى أثناءه الأوردة الخاصة بهذه المجموعة الصوفية وتكون بالتناوب بين أعضائها). إضافة إلى ذلك تتميّز هذه الحضرة الدينية بتفرعها إلى حضرة جماعية وحضرة فردية، بمعنى أن الفقير أوالمريد بإمكانه الانعزال في منزله والدخول في حضرة خاصة مع نفسه ومع الله.



الاحتفال بالمولد النبوي الشريف داخل الزاوية القاسمية بالرديف

وهذا الوقت المطوّل لجلسة الحضرة داخل الزاوية القاسمية بالرديف يحمل في ثناياه رمزية دينية عهدناها عند مشايخ الفكر الصوفي الإسلامي، ألا وهي قدرة المتصوّف على تحمّل الابتلاءات الإلاهية، فكل درجة من الابتلاء تعبّر عن ارتقاء وسموّ نحوالذات الخالقة.

كما تعرف العديد من زوايا الجنوب التونسي سهرات الإنشاد الديني خاصة خلال شهر رمضان حيث تعرف حلقات الإنشاد والمدائح والأذكار الدينية من جانب أبرز فرق الموسيقى الصوفية، ومن الزوايا ومقامات الأولياء الصالحين التاريخية التي تشهد حلقات كبيرة وأحيانا مهرجانات بكاملها مقام سيدي بولبابة الأنصاري في مدينة قابس، وسيدي بوعلي النفطي في واحة نفطة.

وتعتبر الطريقة الشاذلية المرجع الأساسي للطّرق الصوفية في تونس وهي المنسوبة إلى أبي الحسن الشاذلي(21) الذي لعب دورا كبيرا في ترسيخ تيار الصوفية في البلاد وله مقام كبير في العاصمة. ولئن حافظ أبوالحسن علي بن عمّر المنزلي (الذي أدخل الطريقة القادرية إلى الايالة من المشرق) على اسم الطريقة الأم، حيث أنشأ زاويتها الأولى بمعيّة الشيخ محمد الإمام المنزلي، فإن أبا الحسن الشاذلي (الذي أدخل الطريقة القادرية من الغرب) قد أعطاها اسمه، علما وأن ذلك لم يمنع القادرية من الانتشار(22).

وقد يكون المهرجان الخاص بالولي الصالح فرصة للتعبير عن الفرح والترويح عن النفس مثل مهرجان الولي الصالح سيدي علي بن عون (23) الذي يقام طيلة ثلاثة أيام (أواخر شهر أوت) ويحتوي مسابقات بين الشعراء الذين يلقون قصائدهم باللغة الشعبية الدارجة، وألعاب الفروسية التي تشتهر بها المنطقة، وأصبحت للمهرجان سمعة كبيرة حيث يقصده أبناء ولاية سيدي بوزيد والولايات المجاورة وسكان بعض المناطق الجزائرية الكائنة على الشريط الحدودي.

كما تجدر الإشارة في إطار الحديث عن الأولياء الصالحين الذين ذاع صيتهم بجهة الجنوب التونسي إلى الولي الصالح أحمد التليلي، الذي يوجد مقامه الصوفي في منطقة فريانة من ولاية القصرين ويتمتع هذا الولي بأتباعه من طرف العديد من الفقراء والتابعين من مختلف الجهات بالبلاد التونسية والذين عادة ما يعتقدون في كراماته وقدراته، لذلك يتوجهون إليه بالنذور والهبات والعطايا من أجل تحقيق أحلامهم الدنيوية والأخروية.

وتقام لهذا الولي الصالح احتفالات تدوم ثلاثة أيام في بداية كل خريف من كل سنة، فيتبارى فيها الشعراء لإبراز مواهبهم الفنيّة من ناحية ولتخليد هذا الاحتفال من ناحية أخرى، فينظم البعض منهم قصائد في مدح

الولي، يقع استهلالها بالصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم ومدحه، من ذلك :

أوّل مـا نبـدا نتكـــلّم

نبدا لفظـــي باســـم اللـــه

صلـى الله عليه وسـلم

يا لمجـــد رســـول اللـــه

آسيد لشراف زيـــن الحلة

آباهي لوصاف بن عبد اللـــه

آسيد لشـــــراف آنبيـــنا

آباهي لوصاف بن يمينـــة(24)

أما من حيث الطرق الصوفية المهيمنة في الجنوب التونسي فنجد أن أغلب زوايا الجهة تحت لواء الطريقة القادرية مثل سيدي منصور بقفصة وزاوية محمد بن ابراهيم بنفطة والتي كانت تعتبر سنة 1896 أهم مؤسسة دينية بالجريد والجنوب التونسي عامّة، بل ويمتد نفوذها إلى سوف (واد سوف بالجزائر) وقريبا من غدامس والنمامشة وتبسّة.

كما برزت الرحمانية، كطريقة صوفية مؤثرة في الأفراد ومستحوذة على عقول الكثير من الفقراء والأتباع في منطقة الجنوب الغربي، فلقبت العديد من الزوايا باسمها؛ ومن أشهرها الزاوية الرحمانية بنفطة وزاوية سيدي أحمد السهيلي بقفصة.

ولا تفوتنا الفرصة دون الإشارة إلى الحياة الصوفية لبعض الأقليات بالجنوب التونسي، فمن بين هذه الأقليات أوالفئات الاجتماعية المهمشة أوالصغيرة يمكن ذكر فئة الزنوج، فهذه الأقلية العرقية والدينية وجدت دائما أمامها مشكل الاندماج في مجتمع مغاير لجذورها الثقافية ومعتقداتها وطقوسها كفئة اجتماعية مهمّشة ومحتقرة، لذلك مثلت الطرق الصوفية متنفسا اجتماعيا وثقافيا، وعادة ما عرفت حياتهم الصوفية طقوسات غريبة مثل تقديم القرابين، ذبح التيس أوالديك وشرب دمه والألحان العنيفة والمدائح المهيّجة للوجدان من أجل التحرّر من قيود الواقع.

والأولياء الصالحون الذين يعتقد فيهم الزنوج في منطقة الجنوب التونسي يعدّون على الأصابع، ففرقة «غبنتن» (من أكبر المجموعات الإثنية الزنجية والتي تقطن الجنوب الشرقي للبلاد التونسية) لا تعير اهتماما كبيرا للاحتفالات الدينية في إطار ممارساتها الثقافية، وعادة ما كان هؤلاء من أتباع الطريقة السلامية (تنسب إلى مؤسسها سيدي عبد السلام الأسمر من مواليد فاس؛ ساح في البلاد الإفريقية وأسس له زاوية بزليطن بطرابلس في ليبيا عام 1537 م) يمسّون المناجل المحمّاة ويشعلون بقايا من الحلفاء يضعونها ملتهبة تحت ملابسهم، ثم يخرجونها دون أن تحترق ثيابهم أوجلودهم.

بقي أنه يمكن التأكيد على وجود بعض الأولياء الصالحين من البشرة السمراء ومن بينهم سيدي قناوى بجهة مطماطة من ولاية قابس ويعتبر هذا الشيخ أستاذ سيدي عمر بن عبد الجواد في قصر قفصة، حيث يقول فيه أحفاده:

سيـــــــر وهـــــــيّا

راكـب على شاحب عـــزريا(25)

أوتــــت بيـــــــــديها

ما يحقش يا لسمــر تفرّط فيــهـا

سيدي قناوالليل إيجيـــها

يشمع(26) الأجراح السحبة العزرية

الفئة الاجتماعية الثانية التي يمكن أن نوردها ضمن بحثنا في خصوصية الحياة الصوفية في منطقة الجنوب التونسي، هي فئة النسوة أي الصالحات والوليات المسلمات، فقد بقي الخطاب الصوفي الخاص بتأسيس «الزوي» (لفظ عامي يعني الزوايا) بالجنوب التونسي مرتبطا عادة بالجنس الذكوري، أي أن أغلب

الطرق الدينية، وأغلب مؤسساتها تحمل أسماء ذكورية شهيرة، وتكتنز بأساطير وخرافات تتعلق بكرامات وقدرات هؤلاء الصلحاء، فهل يمكن الحديث عن دور للمرأة كمؤسسة. وفاعلة داخل الخطاب الطرقي في منطقة الجنوب التونسي ؟

قبل الحديث عن أهم النسوة الصالحات اللواتي عرفهنّ تاريخ الجنوب التونسي يمكن التطرّق إلى علاقة المرأة العربية المسلمة عموما والتونسية خصوصا بمؤسسة الزاوية، فقد بيّنت الكثير من الدراسات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية الجادّة التي تناولت هذه المسألة أن للمرأة المسلمة استعداداها التلقائي للاعتقاد في الأولياء وفي إنتاجهم للكرامات والبركات، كما أنها تجد مجالها الأرحب في مثل هذه الفضاءات، فهي تلجأ إليها عندما تجد نفسها في أزمة (خيانة الزوج وظلم المجتمع وعدم الزواج أوطلب نجاح أطفالها) فتشكو وتتشفع.

كما تنطوي الزيارة إلى الزاوية على أهداف أخرى وحاجات تجد مكانتها في عالم المرأة النسائي الآخذ في التفكك والتلاشي، ومن هذه الأهداف التبادل والتواصل، اللذان افتقدتهما المرأة تحت ضغط الحياة اليومية، لكن رغم هذه الحقيقة التي تؤكد شدة تعلّق المرأة بطقوس الإسلام الشعبي في تونس فإننا لاحظنا أن عدد النسوة «المبروكات» في منطقة الجنوب الغربي لازال محدودا وربما يرجع ذلك إلى هيمنة الرجل على هذا النمط من السلطة الدينية.

أمام ما سبق من قول فإن الحديث سوف يقتصر على وليّة واحدة شهيرة بالمنطقة وهي الصالحة «للاّ القلعة» التي يقع مقامها تحديدا في الشمال الشرقي لمدينة القطار على الطريق الرابطة بين مدينتي قفصة وقابس، وهي تختلف عن باقي مقامات الأولياء في تونس، فهي لا تجسّد بناء أوقبرا كباقي المقامات وإنما هي مغارات منقورة أفقيا في أعلى ربوة تقع ضمن سلسلة جبال عرباطة.

ويمثّل هذا الموقع مزارا للراغبين في التمتّع ببركة هذه الوليّة طيلة أيام العام ولكن المناسبة الأهم تكون ثاني أيام عيد الأضحى، حيث يتكاثر عدد الزائرين والزائرات للتقرّب إلى هذه «الشيخة» وطلب عونها في المساعدة في الحصول على زوج وتسريع «البخت» (أي الزواج) بالنسبة إلى العوانس من الفتيات، والرغبة في الإنجاب لمن تعانين من مشكلات العقم وتعسّر الإنجاب أوطلب منح الأبناء عمرا أطول لمن يموت من مواليدهنّ الجدد عند الولادة، وتكاد هذه الولية أن تكون متخصصة في مجال الخصوبة والإنجاب خاصة وأنها وليّة أنثى.

تستقبل «للاّ القلعة» سنويا المئات من الباحثين والباحثات على عون الوليّة خاصة في مجال الزواج والإنجاب، وتتطلّب هذه الزيارة عدة ممارسات طقوسية دقيقة ومفترضة لغرض الحصول على البركة، حيث يلتجئ الأزواج إلى القلعة لطلب التمتع بهذه البركة في حالة الإنجاب أوتكرّر موت المواليد أوالاقتصار على إنجاب الإناث.

يحل الزوجان بالمكان (الربوة) في الصباح الباكر لليوم الثاني من عيد الأضحى ويكون معهما رأس ماعز أورأس ضان مطبوخ قد تثبّت به إبرة، وداخل المغارة يوضع الرأس المطبوخ بين الزوجين الملتفتين إلى اتجاهين متعاكسين بصورة تجعله خلف كل منها وفي متناول أيديهما وعليهما أكل الرأس قطعة بعد قطعة دون الالتفات إليه وعند عثور أحدها على الابرة يتوقّف الزوجان عن الأكل ويتمّ دفن ما تبقّى من الرأس في التراب بعد أن يلف في قطعة من الكفن .

ويلتزم الزوجان مدى حياتهما بعدم أكل القطعة التي كانت الابرة مثبتة فيها وعندما يرزقان بمولود يكون اسمه بالضروري «قليعي» أو«قليعية» نسبة للولية التي منّت عليهما بالاستجابة لطلبهما، كذلك يكون الطفل ووالداه مطالبين سنويا بالحضور في نفس الموعد للزيارة محمّلين باللحوم وخاصة بالكبد لشيّها

وتوزيعها وكذلك إشعال الشموع في المغارات، وتكون هذه الزيارة من أكبر المناسبات التي تسمح بالاختلاط بين الرجال والنساء، وبالتالي تمثّل فرصة لاكتشاف المرشحين للزواج من الجنسين.

إنّ أبـرز مـا يمكـن ملاحظتـه شـيوع العديد من الأسـاطير المسـتمدة من الإيمان بالخوارق ومن خيال القصـص الديني مثل الاعتقاد بأن الربوة هي في الواقع مدينة مقلوبة(27) نتيجة الغضب الإلهي استجابة لدعوة صادرة عن الوليّة للاّ القلعة !

خاتمة:

إنّ قراءتنا للظاهرة الصوفية عموما ولزيارة الولي الصالح بالجنوب التونسي خصوصا، تبيّن تواصل ظاهرة الاعتقاد في الأولياء الصالحين بالمنطقة رغم التحديات التي واجهتها مؤسسة الزاوية مثل انتشار الوعي بين عامة الناس، ومقاومة وجود هذه المؤسسة من طرف السلط السياسية ومن طرف الحركات الدينية الأصولية، إلا أن هذه الاستمرارية التي تعرفها ظاهرة زيارة مقام الولي الصالح لا تعني ضرورة تطوّر هذه المؤسسة الطرقية من الناحية الروحية أوالفكرية .

إنّ أبرز ما يمكن استنتاجه كذلك من خلال هذه الدراسة الأنثروبولوجية لأهم الزوايا الدينية بجهة الجنوب التونسي، هوندرة «الزوي» الخاصة بالفئات المهمشة اجتماعيا مثل فئة الزنوج وفئة النسوة. وهذا يشير إلى اختراق مفهوم السلطة الرمزية أوالعنف الرمزي (حسب تعبير بورديو) للحقل الصوفي، فالطبقات المهيمنة اجتماعيا وثقافيا (الرجال وأهل الحضر وأهل الجاه وغيرهم...) هي التي تتحكم في «مصير» الإسلام الشعبي بالجنوب التونسي، فإذا ما أردنا الحديث مثلا عن الزوايا النسوية بهذه الجهة من البلاد التونسية، فالكلام لن يتجاوز حدود مقامي للاّ القلعة بالقطار وللاّ شعلية بضواحي حامة قابس، وإن وجدت زاوية أخرى فهي تعدّ من المنسيات في التاريخ والثقافة.

كما يستطيع المتتبع للحياة الصوفية بالجنوب التونسي أن يلاحظ وبيسر شديد الخصوصية الثقافية لكل زاوية أولكل جماعة صوفية، سواء كانت الزاوية تابعة لولي أوولية أوزنجي أودرويش أوغيرها من تصنيفات المقامات الدينية الشعبية، فهذا الفضاء الديني يحمل في داخله مخزونا من الرموز والدلالات الثقافية تتحرك وتشتغل وفق آليات نابعة من طبيعة الثقافة السائدة في هذا الفضاء أوذاك، فالممارسات الرمزية هي تعبير عن جوهر الحياة الصوفية التي يعيشها «أهل الزاوية».

وآخر ما يمكن الإشارة إليه ضمن هذه الدراسة السوسيوأنثروبولوجية التي اهتمّت بظاهرة الاعتقاد في الولي الصالح بالجنوب التونسي بشطريه الغربي والشرقي هو التفاعل الضمني والتكاملي بين النسق القرابي الذي مازال يحكم بعض العلاقات الاجتماعية في مجتمعنا الحاضر، واعتقاد الأفراد في تصورات وممارسات الإسلام الشعبي (زيارة مقامات الأولياء الصالحين)، فأفراد الفرقة أوالإثنية الواحدة المنتمية لنفس الجد يحملون هوية مزدوجة : هوية قبلية وهوية دينية، ترجع كلتاهما لنفس الشخص ألا وهوالجدّ - الولي الصالح (الجد المؤسس).

الهوامش والإحالات

1) Dermenghem (E) : Le culte des saints dans l'Islam maghrébin, Gallimard, 2è édit, 1954. p 48

2) المرزوقي (محمد) : مع البدوفي حلهم وترحالهم، الدار العربية للكتاب، 1984. ص 1

3) الرومي (جلال الدين) : مثنوي، ترجمه وشرحه وقدم له الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1996. الأبيات 3325 .

4) التليلي (مصطفى) : قفصة والقرى الواحية المجاورة حول الحياة الجماعوية (من بداية القرن الثاني عشر إلى سنة 1881)، تقديم الدكتور عبد الحميد هنية، نشر وتوزيع جمعية صيانة مدينة قفصة ص 339

5) النبهاني (يوسف) : جامع كرامات الأولياء، دار الكتب العربية، الجزء الأول ص 28 .

6) شيمل (أنا ماري) : الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، كولونيا (ألمانيا)، بغداد، 2006. ص 234 .

7) الشعراني (عبد الوهاب) : الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية، حققه وقدم له طه عبد الباقي سرور، المكتبة العلمية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1962 ص 167 .

8) العجيلي (التليلي) : الطرق الصوفية والاستعمار الفرنسي بالبلاد التونسية (1881 - 1939)، منشورات كلية الآداب بمنوبة، 1992، ص 32 .

9) الرومي (جلال الدين) : مثنوي، ترجمه وشرحه وقدم له الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1996. الأبيات 588 .

10) Kraiem (M) : La Tunisie précoloniale ,Tunis , STD ; t2 , 1973 . p117.

11) علي بن عبد الله القصري شاعر ولد بالقصر وعائلته عريقة في هذا المكان، لكن يختلف الرواة حول تاريخ ولادته ووفاته وفي سنه عند الوفاة، ويؤكد بعضهم أنه عاش حوالي تسعين سنة ويقرب أن يكون ذلك بين سنتي 1780 م و1870 م، بمعنى أنه توفي قبل انتصاب الحماية الفرنسية (1881 م) بقليل وكان مطلعا بصورة جيدة على أوضاع منطقته، وساهم من خلال قصائده في النضال ضد الاستعمار وفي القضاء على مظاهر الجهل والفقر لدى سكان قفصة خلال هذه الفترة

12) خلوقي : كلمة عامية تعني أخلاقي

13) المرزوقي (محمد) : تاريخ قفصة وعلمائها : بقلم نخبة من الأساتذة، دار المغرب العربي، تونس، الطبعة الأولى، 1972. ص 212 .

14) التليلي (مصطفى) : مرجع مذكور، ص 311 .

15) التليلي (مصطفى) : نفس المرجع، ص 337 .

16) ابن أبي لحية (المنتصر) : نور الأرماش في مناقب القشاش، تحقيق لطفي عيسى وحسين بوجرة، نشر المكتبة العتيقة، 1988. ص 259 .

17) التليلي (مصطفى) : نفس المرجع، ص 314 .

18) Kilani (Mondher) : La construction de la mémoire : le lignage et la sainteté dans l'oasis d'Elksar ; Labor et Fides, 1992. p 207 .

19) ابن قسي هوأبوالقاسم أحمد بن الحسين المعروف بابن قسي (توفي سنة 546 هجري/ 1151م) أعلن ثورته ضد المرابطين سنة 539هجري، وتزعّم ثورة المريدين فكان نقطة تحول أساسية في التصوف الأندلسي.

20) الآية 11 من سورة طه.

21) أبوالحسن الشاذلي : أصله من المغرب الأقصى، أُولِع أثناء أدائه لفريضة الحج بالصوفية، وعنهم أخذ الطريقة، وبرجوعه التقى - قرب تطوان - بالشيخ محمد عبد السلام بن مشيش الذي أشار عليه بالتوجه إلى تونس فاستقر بشاذلة وهي قرية كانت جوار زاوية سيدي الحطاب؛ ومنها تردد على مدينة تونس حيث رابط بالمغارة الموجودة بجبل الزلاج، وله تصانيف عديدة في الفقه وغيره.

22) الجويلي (محمد الهادي) : مجتمعات الذاكرة مجتمعات النسيان، دراسة مونوغرافية لأقلية سوداء بالجنوب التونسي، سرس للنشر، 1994. ص 26 .
23) سيدي علي بن عون هوأحد رجالات الإصلاح والورع الديني : عاش في القرن الحادي عشر للهجرة ويقال إنه قدم من الساقية الحمراء بالمغرب واستقر في بادئ الأمر بمدينة قفصة حيث تلقى العلم بزاوية سيدي عمر بن عبد الجواد نزيل قصر قفصة ثم انتقل بالمكان الذي يوجد فيه ضريحه اليوم بعد أن عاش وتزوج وأنجب أبناء وابنة واحدة أسماها شبلة.
24) العيساوي (يوسف) : نماذج من الشعر الشعبي في الجنوب العربي (جمع وتدوين وتحقيق)، رسالة ختم الدروس الجامعية (1986 / 1987). ص 34 .
25) شاحب عزريا : الفارس العربي القوي
26) يشمّع : يداوي
27) التليلي (مصطفى) : نفس المرجع، ص 347 .



صورة القاهرة في سيرة نوّال السّعداوي الذاتيّة : جدليّة الوعي بالذّات و المكان

جليلة الطريطر/جامعية، تونس

إذا كان خطاب السيرة الذّاتيّة خطابا مرجعيا ينفتح على الواقع التّاريخي خلافا للخطاب الرّوائي التخييليّ الذّي يظلّ في كلّ الأحوال منقطع المرجع ورمزيّ الإحالة، فالسّؤال المطروح حينئذ هو التّالي: كيف نقرأ في السّيرةالذّاتيّة علاقة الذّاتي بالموضوعي من خلال قراءة المكان بوصفه منظومة سيميولوجيّة لها لغتها المنمّطة المثقلة بقيم جمعيّة فاعلة في الأنا ومكيّفة له؟ أليست مقاربة نوّال السعداوي في سيرتها الذّاتيّة أوراقي... حياتي...(1) للقاهرة بوصفها مجالا حضريا مخصوصا، هي في الوقت ذاته

قراءة استحضار في الخطاب للغة المكان، من خلال فكّ رموزها والكشف عن مضمرها، وملء بياضاتها كما في اصطلاحات ايزر W. Iser، واكتشاف في الآن ذاته لمقوّمات الكاتبة الرّاوية، بوصفها ذاتا أنثويّة فرديّة تبحث عن تأصيل كيانها ضدّ كلّ أشكال التنميط و التّهميش، الّتي ينهض المكان المدينة بتكريسها وفقا لرؤية ذكوريّة مهيمنة؟

ما من شكّ إذن في أنّ إعادة إنتاج رمزيّة المنظومة المكانيّة في خطاب السّيرة الذّاتيّة، هو تجسيد لطورالوعي النّقديّ بجدليّة الذّاتي والموضوعي، ممّا يؤدي إلى إفراز خطاب ما وراء تاريخي Méta-historique، نعتبره نتاجا لهذا الوعي، يرقى إلى ضرب من التّطعيم التّاريخيّ المخصب لتمثّلات الفضاء المتوسّطي والقاهريّ من وجهة نظر كتابيّة نسويّة. وعلى ذلك، فقراءة صورة القاهرة هي في الواقع قراءة في صراع هوّيتين في سيرة نوّال السعداوي الذّاتيّة، هويّة الذّات الّتي تتلمّس ثوابتها وحقائقها الخاصّة، وهويّة المكان الّذي يملي على الّذات، من خلال رمزيّة مواضعاته القيميّة الفاعلة، صورة نمطيّة جمعيّة للمرأة المتوسّطيّة القاهريّة. لذلك جعلنا تحليل هذه المسألة، يندرج في مستويين متكاملين ومتداخلين في الخطاب: المستوى الجدولي، بوصفه يتخلّل الخطاب السيرذاتيّ ويمثّل فيه خلفيّة قاعديّة، تشكّل ما نصطلح عليه بتمثّلات الفضاء، أي منظومة الفضاءات المدنيّة، والمستوى الإدماجي أو التأليفي، وهو يحيل على القراءة النّقديّةالمشتبكة بالعمليّة الوصفيّة، والتّي تعبّر من خلال استنادها للشبكة المكانيّة، عن أسلوب الرّاوية في تمثّل

الفضاء واستقراء نسق دلاليّ تشتقه منه وتضفيه عليه، يعبّر في بنية السرد عن خصوصيّات رؤية أنثويّة ذاتيّة.

I – المستوى الجدولي:

خضعت آليّات القراءة في دلالات المنظومة الفضائيّة الضمنيّة إلى جدليّة التّذكر والتّفكّر، ممّا يدلّ على أنّ مقوّمات المكان في الخطاب السّيراذاتيّ، انتقائيّة وظيفيّة في الآن ذاته، كما أنّ الفترة التّاريخيّة الّتي شملتها القراءة هي عموما، في حدود الجزء الأوّل، الأربعينيّات والخمسينيّات من القرن العشرين.

ومن الأهميّة بمكان، أن نشير في البداية إلى أنّ علاقة الشّخصيّة بالمدينة القاهريّة نمت وتطوّرت في نطاق ما نسميه بالمغامرة المعرفيّة، الّتي تحيل على ما تمثّله المدينة، بوصفها قطبا مؤسّساتيا مركزيا من إمكانيّات الارتقاء المعرفيّة وبالتّالي الاجتماعيّة، وذلك بالقياس إلى الرّيف المصري الّذي يبقى وسطا قرويا معزولا عن تيّارات المدنيّة الحديثة.

وقد انطوت هذه النّقلة المكانيّة من البيئة القرويّة– أين استقرّت الخليّة العائليّة للرّاوية– إلى القاهرة على صدمة شعوريّة كانت مزيجا من الرغبة والرهبة معا، الرغبة في الانفتاح على المجال الحضريّ، وتوسيع المرجعيّة التّجريبيّة للشّخصيّة، ورهبة الاصطدام بالمجهول بعيدا عن منوف، أو الوكر العائلي. وممّا لا شكّ فيه، أنّ الإحاطة بتحليل الصورة القاهريّة في الخطاب، تعني بالنسبة إلينا تفصيل القول في تعدّد فضاءات المدينة وتنوّعها، لأنّ كلمة قاهرة هي في الواقع تسمية جامعة ومركّبة، فلئن أمكن تعيين الحدود الجغرافيّة للمدينة بدقّة، فإنّ الإحاطة بالتّركيبة المعماريّة للمكان في مختلف أبعادها الاجتماعيّة أعسر، لأنّ المجال القاهريّ، يصبح في هذا المستوى، مجال تعدّد فئويّ، وهو ما ينعكس بالضرورة في اختلافات مستويات العيش وتنوّع فضاءات المعيش، لذلك، فقد تجلّت تمثّلات الفضاء في الخطاب في صورة فسيفسائيّة، كانت الرّاوية تهتمّ بتفكيك مختلف مكوّناتها، وتنكبّ على التعرّف إلى خصوصيّاتها، بوصفها قد مثّلت بالنسبة إليها في مرحلة شبابها، مصادر خبرة متكاملة بالحياة الحضريّة. هكذا إذن شكّلت الفضاءات القاهريّة المتنوّعة، عوامل وعي متميّزة بالذّات، لأنّ مثل هذا الوعي ينشأ حتما عن الحوار الّذي يقوم بين الأنا وتعدّديّة معالم المحيط الخارجيّة سيما وأنّ الأنا المنفعلة، أنا أنثويّة مهوسة بهامشيّتها في منظومة مكانيّة ذكوريّة.

يمكن إعادة بناء معالم البيئة القاهريّة الّتي جاءت متفرّقة في تضاعيف الخطاب، من خلال استحضار جداول مكانيّة محوريّة، يمكن اختزالها في أزواج مكانيّة منفصلة ظاهريا ومتّصلة باطنيا، لما بينها من وشائج قيميّة ترابطيّة، من ذلك نتحدّث عن فضاءات المعيش الحميمة أو الخاصّة، والفضاءات العامّة. في الجدول الأوّل، ندرج الحديث عن المسكن العائليّ ويتمفصل بدوره إلى فضاءات حميمة دنيا، من قبيل غرف النوم وغرفة الاستقبال والمطبخ والحمّام والشرفة الخارجيّة، الّتي تسمّيها الرّاوية «فرندة»، أمّا جدول الفضاءات العامّة، فهو يشمل شوارع المدينة وأحياءها المتنوّعة، ويحوي صنوفا من المؤسّسات الحضريّة، كالمؤسّسات الصّحيّة والتّربويّة، بداية من المدارس الابتدائيّة إلى الجامعة المصريّة. إلى ذلك نضيف وسائل النّقل المختلفة، بوصفها فضاءات عامّة مغلقة ومتحرّكة في الآن ذاته، وفي النّهاية، يمكن أن نتحدّث عن جداول فضائيّة طبيعيّة، ترمز في الخطاب إلى هويّة القاهرة الجغرافيّة، وشمل كلّ المشاهد المتعلّقة بوصف النّيل والبحر المتوسّط والصحراء أخيرا. وميزة هذه الأمكنة أنّها تحيل على الوجه القارّ لهويّة القاهرة الجغرافيّة عبر التّاريخ، فهي على ذلك تشكّل معطيات

فذّة، ولا تمثّل بالقياس إلى غيرها نتاجا لنشاط بشريّ، أو لتحوّلات اقتصاديّة واجتماعيّة حاصلة في تاريخ المدينة، كما هو شأن سائر الجداول المكانيّة الأخرى.

لقد كان البيت العائلي بوصفه نواة مكانيّة للخليّة الأسريّة، يمثّل وحدة فضائيّة اجتماعيّة دنيا، تعكس في المستوى الوظيفي وبالتّالي العلائقي منظومة قيميّة مصغّرة، تكرّس بين أفراد الأسرة الواحدة نمطا من التّعايش، يكشف عن كيفيّة توزيع الأدوار الاجتماعيّة والتّالي السلطويّة بين الجنسين. لذلك فالبيت يمثّل فضاء منغلقا ومنفتحا في الآن ذاته، لأنّه حميم خاصّ من ناحية، وواقع من ناحية أخرى في مجال حضريّ يشمله، يربط بينهما تواصل قيميّ واجتماعيّ. وقبل تحديد بعض ملامح وضعيّة المرأة في البيت الحضري القاهريّ، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ المنظور السّردي الّذي يتمّ انطلاقا منه رصد هذه الملامح في الخطاب، يحدّده بالضرورة الموقع الطبقي للرّاوية، فهي تنتمي إلى الطبقة الوسطى، اذ كان والدها السيّد أفندي السعداوي مفتّشا للتعليم بوزارة المعارف، وقد ظهرت هذه الطبقة الوسطى بصورة الطبقة القلقة موقعيا من التّركيبة الاجتماعيّة، لأنّها طبقة ناشئة من ناحية ومذبذبة في المكان من ناحية أخرى. وهو ما تجلّى في توزّع حياة أسرة السعداوي بين السكن في المدينة والرّيف، وذلك بحسب ما يصدر عن وزارة المعارف من قرارات. ولكنّ السّاردة، كانت بحكم نوعيّة تركيبة أسرتها الموسّعة، منفتحة على فئات اجتماعيّة لها وضعيّات طبقيّة متنوّعة إلى حدّ التنافر. فمن جهة العائلة الأبويّة، كانت نوّال السعداوي مشدودة إلى أصولها المصريّة الرّيفيّة، فقد كانت على صلة وطيدة بجدّتها الفلاحة، الّتي تعتبر في قرية كفر طلحة، من صغار الملاّك. أمّا من جهة عائلة الأمّ ذات الأصول الأرستقراطيّة التركيّة، فقد انفتحت نوّال على عادات وقيم وعقليّة حاملة لسمات هذه الطبقة الآفلة. كذلك لا بدّ من الإشارة إلى أنّ أسرة طنط هانم، خالة الرّاوية، والّتي كان زوجها الغنيّ يشتغل تاجرا بالموسكي، كانت تمثّل في الآن ذاته، نافذة جديدة أطلّت منها نوّال على طبقة صاعدة، هي الطبقة البرجوازيّة.

كلّ هذه المعطيات الاجتماعيّة المتنوّعة، تقاطعت وتداخلت في وعي نوّال السعداوي، بحيث أضحت تحيل على شبكة مكانيّة معقّدة في الخطاب لأنّها محمّلة بخلفيّات ومرجعيّات متنوعة وغير متجانسة. لا يمكن إذن، أن نتحدّث عن المسكن الحضريّ في البيئة القاهريّة، بصيغة المفرد، لأنّه متعدّد ومتنوّع بتعدّد المواقع الطبقيّة لساكنيه، وهو ما تراءى في اهتمام الرّاوية برسم ملامح الاختلافات النّوعيّة، ومظاهر تطور بنية المكان في الأربعينيّات والخمسينيّات من القرن العشرين. وقد كشف التّطوّر المذكور، عن ظهور قيم جديدة موازية له، ونزوع إلى الانفتاح على تصاميم معماريّة أجنبيّة تجلّت في ظهور اصطلاحات جديدة كـ«الأنتريه» و«الفرندة» الخ. عبر هذه المنظومة المكانيّة، كانت نوّال السعداوي تجتهد في رصد لوحة للأنوثة المنمّطة مشتبكة بالمكان منغرسة في تضاعيفه ومساحاته، تستمدّ منه وتمارس فيه وجودا شكليا هامشيا لأنّه محكوم بمواضعات صارمة تكرّس صورة نمطيّة لآفاق الأنثى وأدوارها المرسومة ما قبليا وحدود انفتاحها على العالم.

لقد كان بيت شكري بيه الجدّ للأمّ، بيتا ارستقراطيا كائنا بحيّ الزيتون، يتميّز بانغلاقه على ذاته وتدرّعه بأسوار عالية تحميه من الأخطار الخارجيّة المحدقة به. أمّا الخالة طنط هانم فقد كانت تقطن بشقّة فخمة في عمارة متعدّدة الطوابق بشارع الظاهر الأنيق، وكان تصميم الشّقّة ومحتوياتها، يحيلان على مرجعيّات أجنبيّة بدأت تغزو حياة هذه الطبقة القاهريّة الّتي هي

حديثة العهد بالثّراء، في حين لم يكن بيت أسرة السعداوي إلاّ بيتا بسيطا، ليس بالوضيع ولا بالمتأنّق، وكان يتميّز بشرفة خارجيّة، كثيرا ما كان السيّد السعداوي يحوّلها إلى منبر، يعتليه ليخطب في شؤون السّياسة أو التربية موجّها حديثه إلى بعض الأقرباء أو أفراد عائلته، وبخاصّة إلى ابنه، في حين تستبعد نوّال وتؤمر بالدخول إلى البيت بدعوى أنّها أنثى. ورغم تنوّع هذه الأطر المكانيّة التّي احتكّت بها الرّاوية في مختلف أطوار حياتها، فانّ همّها اتّجه في الخطاب إلى رصد أهمّ القيم المشتركة بينها، وتتبّع مظاهر الائتلاف التّي تحيل على الثّوابت القيميّة الموحدّة بين أطراف المنظومة المكانيّة على ما يفصل بينها من اختلافات سطحيّة مادّيّة. أهمّ ما تتجلّى فيه هذه الثوابت توزيع الأدوار الاجتماعيّة ونوعيّة العلاقات المكرّسة بين الجنسين، فالرّجل هو دائما رأس العائلة، لأنّه يعولها اقتصاديا، ومن هذا الدور يستمدّ مشروعيّة سلطته ونفوذه في الدّاخل وخبرته بالعالم الخارجيّ الّذي يمارس فيه نشاطاته الاجتماعيّة، في حين بدت المرأة في المدينة كائنا منغلقا على ذاته قابعا في الحدود البيتيّة قلّما يتجاوزها، إنّها ذات تعيش بالتبعيّة في كلّ الطبقات أو زوجة مأمورة ليس عليها إلاّ الطّاعة والتّقوقع داخل جدران البيت في شبه قطيعة مع المجال الحضريّ. فالوظيفة الأنثويّة الأولى تبقى الأمومة وتنشئة الأبناء ورعايتهم بالإضافة إلى إدارة الشؤون البيتيّة، لذلك صوّرت المرأة عموما وبخاصّة في الطبقة الوسطى والفقيرة، كائنا كادحا من الصباح إلى المساء، فلا همّ له إلاّ الطبخ وغسل الأواني ودعك البلاط، حتّى أنّ زمن النّساء في المدينة غدا زمنا دوريا لا يتطوّر ولا يتغيّر بل يكرّر نفسه باستمرار مقيت لأنّه بالأساس زمن بيولوجيّ لا توقّعه غير الدورة الإنجابيّة والمهام الأسريّة المتكرّرة على الوتيرة نفسها. لقد كان المطبخ على سبيل المثال هو المكان الطبيعي للمرأة، فالرّاوية تصوّره فضاء أنثويا مقصورا على النّساء تختزل فيه حياتهنّ الرتيبة وليس للرّجل أن يدخله لأنّ في ذلك إرباكا للمعايير الاجتماعيّة الثّابتة. لقد كانت تنقّلات النساء في بيوتهنّ لاتتعدّى الخطوات المحدودة كالانتقال من المطبخ إلى قاعة الجلوس، فيجلسن إلى بعضهنّ البعض، قريبات أو جارات يقتلن الوقت باحتساء القهوة و لعب الكوتشينة وقراءة الطالع، أو الثرثرة في شؤون خاصّة، وقد ينقلب هذا الاحتكاك إلى مشادّات كلاميّة تبلغ مبلغ تبادل الشّتائم والسّخرية، وهو مايكشف عن تشنّج علائقيّ وتبادل للعنف في المجتمع النّسائيّ، يعود بلا شكّ إلى الفراغ الفكري ولشّعور العميق بالإحباط والهامشيّة ومحدوديّة المجالات الّتي يمكن للأنثى أن تحقّق فيها أبعاد وجودها الإنسانية، فضلا عن كلّ الموانع والضوابط الّتي يفرضها عليها المجتمع الذّكوري الضّاغط. إنّ أبرز ما يستدلّ به على ذلك العلاقة المتوتّرة بين الأختين المدرّسة فهيمة والمطلّقة نعمات، كلتاهما تعيش تحت وطأة المواضعات الاجتماعيّة وتشعر بأنّ حياتها هشّة لا تملك السّيطرة عليها لتأكيد ذاتها وتحقيق ما تصبو إليه من السعادة، فالنّساء الحضريّات على اختلاف طبقاتهنّ كنّ خاضعات لمنظومة قيميّة محافظة وجلّهنّ لا يمارسن وظائف اجتماعيّة، ما عدا البعض منهنّ اللاّتي انصرفن إلى التدريس على وجه الخصوص لأنّه يمثّل من الوجهة الاجتماعية امتدادا لوظيفة المرأة التربويّة كما يقرّها النّسق القيمي الذكوري ولكنّ النّشاط المهني لم يكن له تأثير ملموس في سلوكهنّ اليومي أو في مصيرهنّ الآجل، فشكري بيه مثلا، عندما يعود إلى البيت، يرسل إنذارا صوتيا ينبّه إلى وصوله، فتسارع بنتاه إلى الانحباس كلّ في غرفتها، لا تخرج منها إلاّ بخروجه من البيت. وتزداد هذه القطيعة حدّة بين الجنسين في الوسطين الأرستقراطيّ و البرجوازيّ بالمقارنة مع الطبقة الوسطى كما تمثّلها

خاصّة أسرة الرّاوية، فالخالة طنط هانم، كانت برجوازيّة، تعيش حياة الوحدة في فضاء منزليّ أنيق، تجترّ فيه مظاهر الرّفاهة الجوفاء الّتي يوفّرها زوجها المدمن على الغياب، مستمدّة منظومتها القيميّة من التّباهي بممتلكاتها واستعراض كلّ ذلك البذخ على صويحباتها. وهو نوع من التّعويض عن غيابها كذات اجتماعيّة منتجة. وقد ظهرت إلى ذلك بمظهر المرأة البخيلة خوفا على مكتسبات زوجها وحفاظا عليها، وهو الّذي لم يكن أكثر من كائن غريب بالنسبة إليها، فلا تربطها به غير الرّهبة وعلاقة زوجيّة شكليّة.

لقد كانت قيم المدينة، تحيل في الخطاب، من حيث تجسيدها لنظام اجتماعيّ أبويّ، على استنقاص للمرأة واعتبارها مخلوقا من درجة ثانية، يخشى انحرافه أخلاقيا، وتستوجب كفالته. وهو ما يفسّر تفشّي بعض العادات الخطرة صحيا ومعنويا كظاهرة الختان، والتّبكير إلى ذلك بتزويج الفتيات دون مراعاة مدى نضجهنّ النّفسي والجسمي والذهني. وفي هذا المستوى لا نلحظ اختلافا يذكر بين وضعيتي المرأة الحضريّة والرّيفيّة، الاثنتان مهمّشتان واقعتان تحت سلطة قهريّة لا فكاك منها، سلطة الأب أو سلطة الزوج، بل لعلّ حظّ الثانية أقلّ قتامة من الأولى أحيانا، وذلك عندما تكون فلاّحة منتجة تشتغل في الحقل وتكتسب بعض المال لحسابها الخاص، كما هو شأن الجدّة للأب.

نظرا لهذا الواقع المؤلم الّذي تردّت فيه المرأة، اتّخذت رحلة نوّال السعداوي في المكان، صورة المشروع التّحرّريّ، الّذي يهدف إلى تحدّي الحدود المكانيّة المرسومة لحياة المرأة، بهدف فرقعة رمزيّة البنية المكانيّة وتفجير المسلّمات القيميّة الّتي تبطنها وتكرّسها في الآن ذاته. فقد فهمت الشخصيّة أنّ المكان ليس منظومة بريئة بل هو حقيقة اجتماعيّة فاعلة في الذّات وموجهة لحركتها وبالتّالي مؤثّرة حتما في مصيرها وكيفيّات وعيها بذاتها وبالعالم الّذي يستوعبها. من هذا المنطلق يمكن أن نتحدّث في سيرة نوّال السعداوي عن صراع شرس بين توق الذّات الامشروط إلى التّحرّر الوجداني والفكريّ من كلّ الضوابط الماقبليّة الكابحة للتجربة الفرديّة البكر، والحدود الإلزاميّة الّتي تمليها المواضعات الضابطة للعبة التحرّك في الشبكة المكانيّة والتّصرّف فيها. وهو ما يفسّر ضراوة الحملة الّتي أعلنتها الشخصيّة على المطبخ بوصفه السجن الّذي يقبر فيه المجتمع المرأة حيّة. وعلى ذلك فقد اندفعت نوّال بعزم لا يفتر نحو العالم الخارجي بغية تحقيق ذاتها حتّى تكون بمنأى عن الضغوطات البيتيّة المنمّطة لشخصيّة الأنثى، مثلما بحثت عن توسيع خبرتها بالعالم من خلال ارتياد فضاءات اجتماعيّة ومعرفيّة بالخصوص، كانت ترى فيها مجالات خلاص، لأنّها تمكّنها من إعادة صياغة معادلة وجودها الإنسانيّة والاجتماعيّة على حدّ السواء. فالخروج من دائرة الأنوثة التقليديّة، ومغادرة عالم الحريم الخانق والاندماج مع الحياة العامّة في معناها الأشمل، كان كلّ ذلك يمثّل في حكاية نوّال السعداوي الذّاتيّة، أبرز مظاهر التّحدي وبعض وجوه المشروع التّحرّري الّذي تعلّقت به همّة الذّات الفرديّة، وإن كان في حقيقة الأمر امتدادا ومواصلة لمسار تجديديّ، سبقت الكاتبة إلى تحديد معالمه تلك، ثلّة من الأديبات المصريّات الرائدات الآتي مهّدن سبل انفتاح المرأة المصريّة الحديثة على الثقافة والمجتمع، وعلى رأسهنّ نذكر عائشة عبد الرحمان أو بنت الشاطئ، هدى شعراوي، ونبويّة موسى الخ.

فكيف صوّرت نوّال السعداوي إذن، تجربة عبورها المكانيّة من ضفّة المأنوس إلى ضفّة المحظور، بدافع إثبات ذاتها الإنسانيّة الموازية لأنوثتها، وما هي أهمّ ملامح التجارب النّسائيّة الّتي رصدتها، في سياق انفتاحها النّهم على فضاءات العالم الخارجيّة بمختلف أنواعها؟

لقد مثّلت المؤسّسات التّربويّة، في مستوياتها المعرفيّة المتكاملة، أهمّ الفضاءات الّتي استقطبت الجيل النّسوي الصاعد في المجال الحضري، لذلك فإنّ المدوّنة السيرذاتيّة النّسويّة يصحّ اعتبارها مرجعا مفيدا بالنسبة إلى التّاريخ لهذه المؤسّسات من حيث أجواء التّعليم فيها ونوعيّة الإطار التّربوي، وقيم التّعامل السّائدة. وقد ظهرت المؤسّسات التّربويّة في أوراقي... حياتي، وخاصّة الثانويّة منها في صورة الفضاءات المتجانسة على اختلاف أسمائها، فإطار التّدريس والهيئة الإداريّة كلاهما نسائيّ، وذلك تكريسا لمبدإ عدم الاختلاط بين الجنسين. ولا شكّ أنّ هذه الاستراتيجيّة تعكس في جوهرها امتدادا وبالتّالي تكريسا لنفس الرؤية الانغلاقيّة العازلة بين الجنسين في مستوى هيكلة المنظومة المكانيّة الحضريّة. فلئن تجاوزت الفتاة المتعلّمة حدود البيت الأسريّ ومواضعاته المقنّنة، فلكي تعود إليها من جديد في فضاء الدّراسة الّذي لا يمثّل في واقع الأمر، أكثر من مجتمع نسائيّ موسّع نسبيا، يحاكي القيم البيتيّة ويحرس العادات والتقاليد ويضمن إنتاجها واستمراريّتها تحت غطاء التحديث المزعوم لقيم المحافظة السّائدة اجتماعيا. فالانفتاح على أفق تجريبيّ موسّع ومتنوّع يظلّ ضربا من الوهم، لأنّ تعدّد الفضاءات وانفصالها في الظاهر، يخفي ويحجب اتّصالها المتين من جهة الفلسفة الاجتماعيّة والأخلاقيّة القاعديّة الّتي تنهض ابتداء منها كلّ البنى المكانيّة الدنيا، لتكريس ما يمكن أن نسمّيه بهيكلة التّركيبة المكانيّة الكليّة. لذلك نفسّر خيبة أمل الشخصيّة في نجاعة المؤسّسات التّربويّة وقدرتها الحقيقيّة على تغيير المواضعات الأنثوية السائدة، لأنّ الرّاوية استطاعت أن تفكّ الصورة الحداثيّة المزعومة، من خلال اكتشافها للعبة التّناظر الّتي أخضع لها تحديث المجال الحضريّ وجسّمتها مؤسّساته الحضريّة، بما فيها التعليميّة المستحدثة للبنات. بل لعلّ الصورة القاتمة الّتي صوّرت عليها الرّاوية الأجواء الدراسيّة، ترسّخ في القارئ الشعور بأنّ هذه المؤسّسات قد عمّقت غربة المرأة ودعّمت عقدة الأنوثة من خلال تشريعها في- إطارها المؤسّساتي الرّسمي- لقصور العنصر الأنثويّ، وتدنّي كفاءاته الذهنيّة ومحدوديّة آفاقه الإدراكيّة. فالبرامج الدّراسيّة في المرحلة الثانويّة، كانت قائمة على أساس التّمييز التّفاضلي بين الذكور والإناث، يدلّ على ذلك محتوى البرامج، إذ كانت الفتيات يتلقين دروسا في الشؤون البيتيّة وتربية الأطفال، كما يرتفع عدد سنوات الدّراسة بالنسبة إليهنّ في المرحلة المذكورة إلى ستّ سنوات بدلا من خمس بالنسبة إلى الذكور اعتبارا لقصور الفتيات عن استيعاب المعرفة ! بالإضافة إلى ذلك، كانت أجواء الدّراسة كما صوّرتها الرّاوية قاتمة لا تطاق، خاصّة في المدرسة الّتي كانت تديرها نبويّة موسى(2) وهي تعدّ من أبرز الرائدات المصريّات في مجال التّعليم و تحرير المرأة. فخلافا لما اقترن به اسمها من تنويه في التّاريخ الحديث، جاءت صورتها التربويّة والإنسانيّة في أوراقي... حياتي... صورة معتّمة لأنوثة مشوّهة في لوحة اغتراب شاملة. فقد ألقي في روع الفتيات أنّ الأنوثة عاهة ذهنيّة أوّلا كما رأينا، وعاهة جسديّة ثانيا، يظهر ذلك في إلزامهن بزيّ مدرسيّ يكسوهنّ سواده من الرأس إلى القدمين. أمّا النّاظرة، فهي الممثّلة لامتداد السلطة الذكوريّة في المؤسّسة التّربويّة، بل هي بديل من الأب الصارم والحارسة الرسميّة للأخلاق العامّة والمواضعات الاجتماعيّة، وبالتّالي فهي الأخرى، متخلية عن أنوثتها متحرّجة منها ساعية سواء عن طريق المظهر أو السلوك إلى إخفاء علاماتها وطمسها. ومن هنا برز إلى الوجود صنف من النّساء المعطّلات لأنوثتهنّ، نصطلح عليه بالمرأة الممسوخة، وهي تلك الّتي تضطلع بمسؤليّة إدارية تمنحها الوجاهة الاجتماعيّة ولكنّها تضطرّها في الوقت ذاته إلى أن تتقمّص شخصيّة رجاليّة مسطّحة، تستمدّ منها الوهم بفاعليّتها وبمصداقيّتها كذات مسؤولة وجديرة

بالاحترام. وعلى ذلك دلّ ترجّل بعض النسوة الرّائدات على فشلهنّ في صياغة معادلة وجودهنّ الأنثويّة(3) والاجتماعيّة لأنّهنّ أقمنها على أساس إقصاء طبيعتهنّ وخصوصيّاتهنّ، فسقطن في تكريس المرجعيّات الذكوريّة الّتي كان هدفهنّ تعديلها ومراجعتها. ولا شكّ أنّ نوّال السعداوي قد كشفت من هذه الناحية عن وجه من وجوه المزالق التي تردّت فيها بعض أشكال التّحرّر النّسويّة لا سيّما بالنسبة إلى جيل الرائدات، ممّا جعل السعداوي تحكم عليهنّ في خطابها السيرذاتيّ بالفشل في إفراز مرجعية حداثيّة لأنموذج أنثويّ أصيل ومتأصّل في واقعه التّاريخيّ الحديث.

فلئن أحالت المرأة الحضريّة العاملة على صورة مأسويّة للمرأة المترجّلة الممسوخة، فإنّ المرأة الملازمة لبيتها لم تسلم هي الأخرى من العاهة والتّشوّه، وهو ما تؤكده الكثير من النّماذج النّسائيّة، الّتي جسّدت ما يمكن تسميته بالمرأة المتشيّئة وهو الصنف الأغلب. ويبرز هذا الصنف الاغترابيّ من خلال نماذج متنوّعة اجتماعيا ولكنّها تلتقي في عجزها عن تحقيق ذاتها تحقيقا متكاملا على الصعيدين الوجداني والعام، ومن علامات هذه الحالة المحبطة، الشعور الدّائم بالفراغ القاتل، عدم الاطمئنان النّفسي، والتردّي في متاهات العنف الكلامي والجسدي الخ...

وقد تجلّت هذه الظاهرة -إلى ما ذكرنا- في انغلاق بعض النّماذج النّسائيّة على ذواتهنّ المعذّبة، فالبعض منهن انصرفن إلى تجميل صورتهنّ الجسديّة كنوع من التعويض عن فراغ حياتهنّ وضيق أفقهنّ، أما الآخريات، فقد استسلمن إلى لون من الموت البطئ واستقلن من الحياة وهنّ على قيد الحياة. وأبرز من مثّلت هذا الأنموذج الجدّة أمينة، الّتي بدت عجوزا في الغابرين لا تحرّك ساكنا وهي لم تتجاوز بعد سنّ الأربعين.

هكذا، إذن تشكّلت المرأة الحضريّة عند نوّال السعداوي في صورتين اغترابيتين، فهي إمّا كائن مسلوب الإرادة يعالج صورته ويحاول النّظر إليها من خلال مرآة غيريّة قد علاها صدأ المواضعات السائدة، أو هي كائن ممسوخ يكره أنوثته ويضطهدها من خلال تقمّص صفات ذكوريّة توظّف كقناع حاجب لما توسم به المرأة في المجتمعات الأبويّة من ضعف وقصور طبيعيين متأصّلين فيها. وعلى ذلك، فقد غدا البحث عن أنموذج أنثويّ حيويّ وأصيل تستنير به الشّخصيّة السّيرذاتيّة في نحت معالم هويّتها الذّاتيّة، قضيّة أساسيّة في حكاية حياتها، ذلك أنّ السرد واستراتيجيّات الوصف المعتمدة في الخطاب توظّف للكشف عن وجوه الخلل والتّداعي الّتي تلازم تاريخ النماذج النّسائيّة والعلامات الخلقيّة والخلقيّة المميّزة لصورهنّ الشخصيّة المأسويّة المتذبذبة. ولاشكّ أنّ غياب قاعدة مرجعيّة نسائيّة ايجابيّة قد أسّس في الخطاب، لبروز خلافيّة الذّات السيرذاتيّة وفرادتها، لأنّها أنموذج غير مسبوق يؤسّس لهويّة حداثيّة ابتداء من مقام أنثويّ إشكاليّ ومتدن.

لقد أمعنت الراوية في التّأكيد على اللّحمة العضويّة التّي تربط بين صور النّساء الشّخصيّة وتاريخ المكان، وهو ما يجعل هذه الصور ترقى إلى مستوى الدّلالة على أنّ الشخصيّة في صيغتها التجديديّة العميقة هي تشكيلة تاريخيّة زمنيّة يمكن تفسيرها وردّها إلى ظروفها الخاصّة، وليست وجودا متعاليا عن الواقع الحضاري والقيمي، وهو ما يفسّر تحامل نوّال السعداوي على مجتمعها عامّة، وزيف القيم الّتي أغرقت فيها المدينة المرأة بصورة أخصّ. فقيم المدينة القاهريّة لم تكن لتلامس إنسانيّة المرأة أو لتحتفي بحيويّة وجودها وقدرتها على تقديم الجديد المفيد، فالعلاقات السّائدة بين الجنسين أبعد ما تكون عن المساواة في الحقوق والواجبات كما سبق أن بيّنا، وهو ما يجعل مدينة القاهرة، بوصفها

صورة للمدينة العربيّة المهوسة بالتّأسيس لهويّتها الحداثيّة، مدينة مطعون فيها ومغتربة لأنّها عاجزة عن تحويل طموحاتها إلى واقعفعليّ وفاعل. فالمؤسّسات الحضريّة، وعلى رأسها المؤسّسات التّعليميّة، لم تنجح في إفراز حداثة حقيقيّة لأنّها غير منخرطة ضمن حركة تجديديّة عميقة وكليّة، والاصلاحات التّي عرفتها المدينة، كانت من منظور الرّاوية، لا تعدو أن تكون حركات تحديث سطحيّة لأنّها لم تغيّر جوهريا العقليّات وقيم التعامل السائدة في المجتمع. وعلى ذلك، فإن بدت المرأة الحضريّة محظوظة في ظاهر الأمر، فإنّها خلافا لذلك، تصطدم أينما اتّجهت بنفس النّظرة القاصرة التّي تتّهمها بالنّقصان والقصور والتبعيّة. وقد انتبهت الرّاوية إلى أنّ المرأة المتعلّمة غالبا ما ينتهي بها الحال إلى استبطان هذه القيم بصورة لاشعوريّة، ولا أدلّ على ذلك من استنكاف جلّ الطالبات في كليّة الطب من ممارسة التّشريح الذّي هو جزء هامّ من كفاءتهنّ المهنيّة واكتفائهنّ بتكوين نظريّ مبتور. وهو سلوك نابع في واقع الأمر، من تشبّع الفتاة بقيم أنثويّة سطحيّة تحجب عنها قدراتها الحقيقيّة وتجعلها تنغمس في أنوثة شكليّة منمّطة تدور مقوّماتها على الجمال الجسديّ والنّعومة التّي تنتهي إلى الاختلاط بالضعف والذوبان في القصور. هكذا ظلّت الطالبات في كليّة الطبّ مثلا يواصلن التّفكير بعقليّة أمّهاتهنّ إن لم نقل جدّاتهنّ، فلا نلمس عند الكثيرات منهنّ وعيا نقديا بذواتهنّ في ظلّ التّحوّلات التّي كان يمرّ بها مجتمعهنّ كما هو شأن شخصيّة بطّة، ماعدا نوّال أو بعض المهتمّات بالنضال السياسي، فقد تبنّينّ الجديّة والصرامة في مواقف من حياتهنّ العامّة والخاصّة. فلا غرابة والحال هذه أن يظهر هذا الجيل من المثقّفات في صورة جيل مذبذب، تسكنه التّناقضات وتتربّص به أنواع من الخيبات سواء كانت عاطفيّة أو سياسيّة أو اجتماعيّة. وهو ما أبرزته الرّاوية بوضوح في استقصائها للنّهايات المأسويّة التّي عرفتها جلّ النّماذج النّسائيّة. لذلك فموضوع الحكاية السيرذاتيّة الأعمق، هو البحث المحموم الّذي خاضته البطلة من أجل الوقوف على المعادلة الأنثويّة النّاجحة، أي تلك التّي تلتقي فيها الأنثى بالإنسانة وبالمواطنة دون أن تدخل بعض هذه الأبعاد الشخصيّة الضيم على البعضُ الآخر. ورغم المساوئ والصعوبات الكثيرة التّي لقيتها المرأة الحضريّة، فإنّها كانت من بعض وجوهها تمثّل التّحدّيات التّي كان عليها أن ترفعها لتغيير مصيرها، ولاشكّ أنّ العوائق مثّلت بالنسبة إلى الشخصيّة السيرذاتيّة مجالي تجريب واختبار واسعين مكّناها من سبر أغوار محيطها وقاداها إلى التعرّف إلى ذاتها، فالإمساك في الخطاب السيرذاتيّ بمفتاح الهويّة الفرديّة لا يمكنه أن يتحقّق إلا في ظلّ الصراع بين الرّغبات والطموحات الفرديّة وضراوة الواقع الاجتماعي المحفوف بالموانع. إنّ الخطاب السيرذاتيّ هو الفضاء الورقيّ الّذي يتمّ فيه الاستقراء المابعديّ، للتوتّرات والصراعات التّي قامت بين الذّات والعالم الخارجيّ وذلك في فترة تاريخيّة واقعيّة ومعلومة.

إنّ خروج المرأة الحضريّة إلى الشارع سافرة من أجل مزاولة تعلّمها أو للاشتغال مثّل بحدّ ذاته مكسبا جديدا، ولكنّ الرّاوية استطاعت أن توظّف جدول الفضاءات العامّة، ابتداء من الشّوارع والحارات إلى وسائل النّقل كالترام الحافلات وسيّارات الأجرة، لتعمّق جانبا آخر من جوانب اغتراب المرأة في المدينة، وهو اغترابها جسديا. فقد كان جانب هامّ من معاناة الشخصيّة يدور على شعورها بأنّ جسدها الأنثوي يعامل في الفضاءات العامّة معاملة الشيء أو البضاعة المصدّرة لأنواع من الاغراءات والاستيهامات التّي لا تسيطر عليها الشّخصيّة، فانتقالاتها في المكان كانت تعرّضها إلى مواجهات مرهقة لهذا العنف المعنويّ الّذي يثير تمرّدها وسخطها، فينال من معنويّاتها

ويشعرها بأنّها لا تمتلك جسدها، لأنّه منبع استلابها ونقطة ضعفها إذ تحسّه منهوبا في كلّ آن، تنهبه الأعين الجائعة والنّظرات الزّائغة، هذا إن لم تعبث به أيد خشنة قذرة على نحو ما، وذلك في وسائل النّقل العامّة بالخصوص. على ذلك كان الخروج من البيت إلى عالم المدينة المختلط، مغامرة حقيقيّة، لأنّ الشارع هو المجهول، وهو الّامتوقّع، إنّه مجال غيريّ وعدوانيّ لا يمكن توقّي مصائبه ببساطة. كلّ الأشياء فيه توحي بعدم الأمن وفقدان الحصانة. هذا الوضع، إن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ على أنّ العالم الاجتماعي المدنيّ قائم على ازدواجيّة قيميّة لأنّ المجموعة تتبنّى من ناحية قيم المحافظة الّتي تنبني على صيانة شرف المرأة والحفاظ على كرامتها و العمل على حمايتها، وتمارس من ناحية أخرى تجاه المرأة، سلوكا لا أخلاقيا وعدوانيا متى تجاوزت الأنثى حدود البيت الخاصّ لتخوض معترك الفضاءات العامّة الّتي تتجلى فيها شتّى أنواع الإهانات المحيلة على اختلال المنظومة القيميّة الحضريّة وتردّيها في النّفاق. لذلك اضطرّت الشّخصيّة السيرذاتيّة إلى تبنّي لغة العنف الجسدي لمواجهة العنف بالعنف وآل بها الأمر إلى النّفور من القيم الأنثويّة النمطيّة كالإعلاء من شأن نعومة المرأة و حيائها الخ لأنّ مثل هذه القيم تتناقض في ظلّ الاختلاط مع حاجاتها المتزايدة إلى حماية جسدها وكرامتها. فظاهرة التّرجل بمعنى استبطان القيم الذكوريّة كما تمثّلتها نوّال السّعداوي في خطابها السيرذاتي، لا تمثّل فيما نرى بالنسبة إليها شذوذا أو انحرافا عن القاعدة وتنكرّا لخصوصيّة الأنثى، بقدر ما تحيل على استراتيجيّة دفاعيّة تعبّر عن نجاعتها في ظلّ تحوّلات جديدة لم يتسنّ بعد استساغتها ولا السّيطرة عليها اجتماعيا. فتجربة خروج المرأة من البيت وسفورها جعلتها عرضة لسلسلة من الصدمات المثيرة الّتي تنبّهت فيها الوعي بالمخاطر الكثيرة المتربّصة بها، وهي تناضل من أجل تحرير ذاتها الأنثوية والإنسانية والعمل على تغيير محدّدات موقعها الذّاتيّ والاجتماعي. هكذا كانت التجربة الحضريّة معركة ضروسا خاضتها الرّاوية في شيء غير قليل من الشّجاعة والتّحدي من أجل إثبات ذاتها المنفيّة ضدّ التّيار، فضلا عن كونها كانت بحكم أنوثتها مدعّوة إلى أن تثبت في كل لحظة، وبداية من نواتها الأسريّة، أهليّتها وتفوّقها المستمرّ لتبرير جدارتها بالمنزلة الاجتماعيّة الجديدة الّتي تصبو إلى تحقيقها. فالسّقوط في الامتحان مثلا مسموح به للفتى وغير مسموح به للفتاة وإلاّ كانت العودة الإرغاميّة إلى البيت وإلى بيئة الحريم وانقطاع حبل الاتّصال بالعالم الخارجي. ورغم انفتاح أب الرّاوية نسبيا فقد كان لا ينقطع عن تهديد نوّال بفصلها عن الدّراسة إن هي سقطت ولو لمرّة واحدة في الامتحان.

هذه الوضعيّة القلقة، تشير إلى أنّ المرأة في تلك الفترة الزّمنيّة لا يمكنها أن تتمتّع بما يتمتّع به الذّكر من الحقوق إلاّ متى كانت ممتازة بل استثنائيّة وإلاّ فمكانها الطبيعي هو المطبخ. وفي ذلك دلالة واضحة على أنّ معركة تحرير المرأة العربيّة وإن كانت تدور نظريا على رفع التّمييز النّوعي ودعم الاشتراك في الإنسانيّة بين الجنسيين، فإنّها اقتضت عمليا وخاصّة بالقياس إلى جيل النّسويات الرّائدات إثبات طاقات عالية من الكفاءات الفرديّة والتحديّات الّتي كانت وحدها الكفيلة بأن تشفع لهنّ وتدرأ عن هنّ وصمة الأنوثة ونقصانها. وهو ما أورث جلّ الكاتبات الرّندات شعورا باختلال ما أثّر في توازنهنّ بل وتناقض في كيانهنّ، إذ توقّف الاعتراف بنجاحهنّ اجتماعيا ومعرفيا على إضمار انحسار الخصيصة الأنثوية عندهنّ، بوصفها مؤشّرا على النّقصان والضعف دائما، فلا إمكان لتصالح الأنثى والإنسانيّة بل على الإنسانيّة أن تتعلّم كيف تعلو على أنوثتها درجات وأن تتعوّد الارتحال عن جانب حميم من ذاتها لكي تصبح في النّهاية كائنا أسطوريا، أي

كائنا خارقا للمألوف ولكنّه بلا جنس. وهو ما يفسّر حركات الرّفض بل العنف الصريح الّذي جوبهت بها بعض الرّائدات(4) اللاّتي اجترأن رغم احتشامهنّ المظهري على صوغ أفكارهنّ ومكاشفة الآخر (الجنس الذكوري) أو مباغتته بوجههنّ المعرفي المستور، بل المنكر عليهنّ أصلا، لأنّ الأنوثة بحدّ ذاتها كانت تمثّل في الضّمير الجمعي الذكوري نفيا للمقام الإنساني الكامل وامتدادا ضمنيّا لمقام العبوديّة المتدنّي. ولعلّنا لا نجانب الصواب، إن رأينا في مواقف عباس محمود العقّاد من المرأة صورة دالّة على انخراطه -بصفة واعية أو غير واعية- في سياق هذه الرؤية التأويليّة التمييزيّة المتغلّغلة في الذهنيّات الرجاليّة المحافظة. ورغم كلّ النّقائص أو التّشويهات المذكورة فإنّ المجال الحضري لم يكن بالفضاء الاغترابي المحض لأنّ اكتساب الخبرة والمناعة لا يتحقّقان إلاّ بمواجهة التّحدّيات وبالتّالي فقد تحوّلت فضاءات المدينة القهريّة إلى مجالات تحرّر تدفع إلى ممارسة وعي بالذّات بنّاء وحيويّ، من شأنه أن يؤول إلى فهم معمّق لتعقيدات الواقع المعيش. ولا شكّ أنّ حضور المكان كما درسناه لا يمثّل إلاّ الوجه الاجتماعي للمدينة ولكنّ صورتها متى اقترنت بالمسألة الوطنيّة أي بالنضال السياسي وقضايا التّحرّر الوطنيّة، أضحت من هذا الجانب في خطاب السيرة الذّاتيّة جسدا رمزيا وموحّدا تنتفي منه أشكال التّعدّد المكانيّة ومضمراتها الاجتماعيّة، فإذا هو جسد مريض يحيل على استلاب الواقع الوطني متمثّلا كما تقول الرّاوية في تكتّل الثالوث المقدّس: الحكومة، الإقطاع والإنجليز الّذي أصاب الشعب بالفقر والجهل والمرض، ممّا استدعى إسقاط كل التّمييزات النّوعيّة والقول بضرورة الالتفاف حول هويّة واحدة وموّحدة للجميع، هويّة قوامها عراقة التّاريخ الواحد والأرض الواحدة. في هذا السياق الوطني(5) تنقلب الشبكة العلائقيّة و معها منظومة العلاقات الاجتماعيّة الفاصلة بين الأنوثة و الذكورة و تتحوّل المواجهة إلى صراع بين الدّخلاء الّذين يمتصون دماء الشّعب و يغتالون طموح المدينة إلى التحرّر و فكّ أسرها لأجل تحقيق مقوّمات المجتمع المدني الحديث الديمقراطي الحرّ، والأصلاء وهم أبناء الشعب الكادحون المناضلون. ولا شكّ أنّ الأنوثة المقهورة محليّا واجتماعيا كانت قد وجدت في الاندماج مع الجماعة(6) الثائرة المتمرّدة على الصعيد السياسي بوّابة أمل مفضية إلى انعتاقها وضرورة الانتهاء إلى الاعتراف بها ككائن فاعل ومسؤول وطرف محرّر للوطن. كما أنّ المرأة السياسيّة المناضلة كما هو شأن نوّال السعداوي وغيرها من أمثال لطيفة الزّيات (1923-1996) قد وجدت في الأزمة الوطنيّة متنفسا للتّعبير عن أزمتها الخاصّة والتّخلص من مظاهر الاستنقاص والكبت والاستبعاد الّتي لازمت مسيرتها التحرّريّة ولو إلى حين. فإذا القضيّتان الأنثويّة والوطنيّة تتماهيان وتنصهران وإذا هما الوجه والقفا لقضيّة واحدة. فالمرأة والمدينة كلتاهما مستلبتان باحثتان عن الانعتاق ومدعوّتان تاريخيا إلى ترميم هويتيهما الممسوختين المتصدّعتين في الزّمان والمكان. وفي هذا الاتّجاه الرّمزي ذاته كان حضور الجدول المكاني الطبيعي في نصّ السّعداوي تعبيرا عن تحوّلات خاصيّات المدينة القاهريّة الطبيعيّة إلى معالم جسديّة جماليّة رمزيّة، تستبطنها الشخصيّة بوصفها تحقق لها مرجعيّة جماليّة خلافيّة، تضرب بجذورها في أرض مصر العريقة. فسمرة بشرة الشخصيّة السيرذاتية أضحت مفخرة لأنّها سمرة بلون طمي النيل، كما أنّ الرّاوية كانت تستشعر في اندماج حركة جسدها المتفاعلة مع أمواج المتوسط توقها اللاّمشروط إلى الانعتاق وتحرير الجسد من كلّ القيود الماقبليّة المفروضة عليها. هكذا أوحت نوّال السّعداوي في استلهامها الوسط الجغرافي وانفعالها به، بأنّ تاريخ هويّتها بالمعنى الأعمق هو تاريخ ضارب بجذوره في أعماق المكان، وأنّ ملامحها من ملامحه

وبالتّالي فهي ليست مجرّد أنثى بل ابنة النّيل العريق. وبناء على ذلك، فعلاقتها بالمدينة القاهريّة ليست علاقة انتماء سطحيّة، بل ترتقي إلى مستوى العلاقة الرمزيّة، بحيث تنصهر الذّات التاريخيّة في أبعادها الإشكاليّة برؤية إطلاقيّة ائتلافيّة للأرض، بما هي أمّ رمزية تذوب في صلبها كلّ الفوارق وأشكال التّمييز النّوعيّة الّتي طالما عانت من إقصائها الشخصيّة.

II- المستوى الاندماجي:

لقد كانت حركة تفكيك مدلولات الشبكات المكانيّة المركبّة تعاضدها في الخطاب وتواكبها فيه حركة تركيب تفسيريّة-شموليّة موازية، وهو ما أفرز في تضاعيف الخطاب رؤية للمكان تاريخيّة-نقديّة تعبّر عنها وجهة نظر الرّاوية الّتي كانت ترصد الواقع بوصفها أوّلا وأخيرا أنثى مقهورة ومهمّشة تبحث عن تأصيل ذاتها وعلى ذلك فإنّ ظاهرة التّسلط شكّلت في تحليل السّاردة، القيمة المركزيّة في عمليّة بنائها لوعيها بذاتها وبالعالم. فقد خلصت إلى أنّ علاقات التّسلط والقهر المسلّطة من الأقوياء على من هم الأضعف هي المهيمنة على مسار تطوّر التاريخ المصري قديمه وحديثه: فكما يقهر الرّجال النساء يقهر الحاكم المحكومين ويقهر العنصر التركي الدّخيل العنصر المصري الأصيل وكذلك يفعل الغزاة الأنجليز بالحاكم والمحكوم معا، بحيث يغدو التّاريخ المصري على المدى الطويل، من العصر الفرعوني إلى القرن العشرين. هو تاريخ استحكام لغة العنف والعلاقات القهريّة. فما يتغيّر باستمرار هو أشكال القهر وأطرافه ما بين قاهرة ومقهورة وأمّا ما يبقى ويثبت فهو دائما القيم القهريّة. وقد استندت الرّاوية في تبريرها لهذه الظاهرة المرضيّة إلى تسمية المدينة من حيث دلالتها المعجميّة على القهر- فصيغتها الصرفيّة اسم فاعل مؤنّث من قهر- لتستنتج أنّ المدينة كدال ليس بوسعها أن تولّد في الزمان إلاّ ما تدلّ عليه وهو القهر. وعلى ذلك فالقاهرة المقهورة هي محلّ تداول القهر. وهو تخريج يؤدّي إلى رفع اعتباطيّة العلاقة بين تسمية المدينة وتاريخها، كما أنّ هذه الرؤية التفسيريّة من شأنها أن تدرج تاريخ النّساء المقهورات وعلى رأسهنّ نوّال السعداوي الّتي ولدت موؤودة وآلت إلى منبوذة عند البعض، ضمن منظومة علائقيّة استلابيّة يمثّل فيها القهر قيمة مركزيّة في التّاريخ المصري شاملة للجنسين معا. وهو ما يجعل القضيّة النسويّة في أوراقي... حياتي... أكثر من قضيّة فئويّة مخصوصة، إنّها قضيّة أشمل لأنّها تندرج ضمن معظلة التّاريخ السياسي للشعب المصري في العصر الحديث. ومن أهمّ النّتائج المنجرّة عن انخرام المنظومة العلائقيّة الاجتماعيّة والسياسيّة بروز الازدواجيّة كمحدّد سلبيّ للهويّة، يمنع - في مستويي الإنسان والمكان معا - من إفراز هويّة قادرة على أن تتحوّل إلى قيمة مركزيّة مهيكلة لمظاهر الوجود الإنساني المتعدّدة، وموحّدة في الوقت ذاته بين مختلف معالم الفضاء، بما تضفيه عليها من تجانس في المعنى وتكامل في الدلالة. فكما أنّ الإنسان المصري الحديث ظهر بصورة الكائن المنفصم الباحث عن توازنه النفسي والاجتماعي المفقود، بدت المدينة نسيجا ممزّقا رثّا سواء في تركيبتها الاجتماعيّة أو المعماريّة، لعجزها عن إفراز هويّة حداثيّة(7) تلتئم فيها التئاما وظيفيا كلّ الأطراف الاجتماعيّة مثلما تنسجم فيها مظاهر التحديث المعماريّة مع مقوّمات المدينة الحضاريّة القديمة. ولعلّ أبلغ ما يمكن أن نستدلّ به على النّشاز الحاصل في مستوى استلاب بنية المكان هذا المشهد الفسيفسائي الّذي تلمّح الراوية إلى ما ينطوي عليه من تنافر في قولها «كنت أغلق نافذتي بالزّجاج والشيش ليل نهار لكنّ الأصوات العالية مع الأضواء المتحرّكة تنفذ إلى جسدي تختلط فيها رائحة الهنبورجر بدقّات الديسكو بالتكبير وحيّ على الصلاة». (8)

هكذا إذن آلت القراءة في علاقة الذّات بالمكان إلى قراءة في ابستيمولجيّة نسق تطوّر التّاريخ المصري الحديث من وجهة نظر نسويّة وخاصّة في الان ذاته بالكاتبة الزّاوية. وما من شكّ في أنّ الشّاهد الّذي سقناه يقوم دليلا على أنّ معظلة هذا التّاريخ، تكمن في عجزه على أن يتحوّل باستمرار إلى نسق ائتلافيّ متطوّر باتّجاه صهر مقوّماته الأصيلة بمظاهر الحداثة صهرا وظيفيا وايجابيا بحيث لا يؤول إلى مشهد تراكميّ تلفيقيّ تتصارع فيه المتناقضات المتجاورة لعجزها عن بلورة صيرورة تاريخيّة تعاد فيها صياغة المنظومة العلائقيّة في مستوياتها المختلفة، بما فيها علاقةالرّجل بالمرأة. فهل يمكن بعد هذا أن نتحدّث عن معظلة الهويّة الأنثويّة كما تجلّت في أوراقي . . . حياتي . . . بمعزل عن سياقها التّاريخيّ العّامّ، أو لم تقل نوّال السعداوي إنّ المناخ الفاسد لا يولّد إلا حياة خاصّة فاسدة؟

الهوامش والإحالات

1) نوّال السعداوي: أوراقي . . . حياتي . . . ، 3 أجزاء:

- ج.1 بيروت، ط.1 ، دار الآداب، 2000 .
- ج.2، بيروت، ط.1، دار الآداب، 2000.
- ج.3، بيروت، ط.1، دار الآداب، 2001.

ظهرت الطبعة الأولى للكتاب في مصر، وترجمها د. شريف حتاته إلى الانجليزيّة.

2) نبويّة موسى (1951-1886) : كاتبة وصحفيّة و مناضلة مصريّة، من رائدات التّعليم في مصر. تحصّلت عام 1907 على شهادة الباكلوريا، بدأت حياتها المهنيّة مدرّسة ثمّ ارتقت إلى خطّة مفتّشة في وزارة المعارف وكانت لهاصراعات مع كبار موظّفيها بشأن مناهج التّعليم المتّبعة بالنّسبة إلى البنات. أنشأت مدارس للفتيات وتفرّغت لإدارتها كما لعبت دورا هامّا في السّياسة والاجتماع. أسّست جريدة الفتاة سنة 1937. اعتقلت وأغلقت مجلّتها. من مؤلّفاتها المرأة و العمل 1920 وحياتي بقلمي: سيرة ذاتيّة د.ن. عن موسوعة المرأة العربيّة والابداع ج.1، ط.1 تجريبيّة بمناسبة انعقاد مؤتمر المرأة العربيّة والابداع أكتوبر 2002، القاهرة، المجلس الأعلى للثّقافة، مؤسّسة نور، ص.23.

3) نستفيد من بعض السّير الذّاتيّة الّتي كتبتها نسويّات الجيل الرّائد أنّهنّ كنّ قد استشعرن تعارضا بين وضعيتهنّ الأنثويّة و صورتهنّ ككاتبات مثقفات بفعل استبطانهنّ للقيم السائدة اجتماعيا بصفة لاشعوريّة، فقد ذكرت منيرة ثابت(1967-1902) في مذكّراتها «ثورة في البرج العاجي» أنّها ستستبعد ما يتعلّق بحياتها الحميمة حتّى «تحبط توقّعات الرّجال الّذين ينتظرون من النّساء دائما الحكايات الشّخصيّة «ولاشكّ أنّها تسقط بذلك في فخّ إلغاء ذاتها من حيث أرادت إثباتها. كذلك فعلت نبوّية موسى في سيرتها الذّاتيّة المذكورة، فقد اقتصرت فيها على تجربتيها التّربويّة و النّضاليّة متجنّبة كلّ ما يمسّ بحياتها الحميمة، و هي ظاهرة لافتة يصحّ اعتبارها مرحلة مميّزة في تطوّر ملامح الكتابة الذّاتيّة النّسويّة العربيّة، لأنّها إحدى صور تقنّع هذه الكتابة، خاصّة إذا ما أضفنا إليها شيوع التوقيعات على النمط الحجابي بمعنى المستعارة، كما هو الشّأن مثلا مع ملك حفني ناصف (1918-1886) الّتي عرفت بباحثة البادية، أو بنت الشّاطئ الّتي هي عائشة عبد الرحمان. وقد دعت جمعيّة ترقية المرأة عام 1908 إلى ضرورة تجاوز الكاتبات لهذه العقدة.

4) تروي يمنى العيد أنّ الرّائدة الاجتماعيّة اللّبنانيّة عنبرة سلاّم الخالدي (1986-1898) لمّا وقفت يوما خطيبة في حجابها الكامل انبرى أحد الرّجال قائلا «يا عيب الشوم كيف يقبل والدها على نفسه أن تقف ابنته خطيبة أمام جموع الرّجال والله و الله ما كان بودّي إلاّ أن أصوّب عليها النّار و أريح العالم منها «موسوعة المرأة العربيّة» ج. 1، ص. 22.

5) نشير إلى أنّ مشاركة الرّائدات المصريّات وكذلك النسويّات اللاتي خلفنهنّ في النضال السّياسي غالبا ما انتهت بالخيبة، فحزب الوفد تنكّر لوعده بتمكين النّساء من حقّهنّ في الانتخاب، أمّا دستور56 فقد أقرّ مبدأ المساواة دون أن يغيّر شيئا من قوانين الأحوال الشخصيّة، و هو ماأشعر النّسويّات بأنّهنّ لم يتحرّرن من شرك الهيمنة الذّكوريّة الّتي وظّفت اندفاعهنّ و حسن نواياهنّ لصالحها.

6) في هذا السياق تهجر صيغة القصّ في السير الذّاتيّة النّسويّة الأنا الأنثويّ لتتبنّى صيغة المتكلّم الجمع، وهي ظاهرة سرديّة لافتة عند أكثر من كاتبة، تعبّر عن رغبة في تجاوز عقدة الأنوثة مقابل الذّكورة كما تردّى فيها جيل الرّائدات، بغية صهر الذّات الفرديّة في ذات جمعيّة متعالية عن كلّ التّصنيفات النّوعيّة التمييزيّة، بوصفها طامسة لانسانيّة المرأة وانتمائها إلى المجموعة كمواطنة واعية و نشيطة سياسيا واجتماعيا. هذا البحث عن تجربة تواصليّة شفّافة و محررة للذّات، بلغ عند لطيفة الزّيات(1996-1923) مقام التعبير الرمزّي الّذي ترقى إليه لغة العشق الصّوفيّة، وبدرجة أقلّ عند نوّال السّعداوي.

7) يرى هنري لوفيفر أنّ المجتمع الّذي يعجز عن إنتاج هويّة مخصوصة للمكان، هو مجتمع عاجز عن تحديد نمطه الإنتاجي وبالتّالي الاجتماعي الواقعي، فلا يكون بذلك إلاّ كيانا مجرّدا يتماهى مع ما هو ثقافي وفلكلوري ويؤول إلى الاندثار. فالمجتمع الرّأسمالي مثلا نجح في إفراز هوّيّة مخصوصة للمكان صورتهاالاقتصاديّة الاعتماد على عالم السلع بما له من استراتيجيّات و منطق و وسائل انتشار.

انظر : Henri Lefebvre, La production de l'espace, Paris, éd. Anthropos, 2000, p.65.

8) انظرالأثر، ج. 1، ص. 8.



المـــــال

كمال القهواجي/كـاتب، تونس

إلى محمد العجيمي والبشير القهواجي

أثبت الفحص التاريخي الحديث - العربيّ والغربيّ على حدّ سواء - وبطريقة قاطعة أن العرب قد ترجموا معظم متون الأغارقة، العلمية والفلسفية المتاحة، ما عدا الشعر والملاحم والمسرحيات، وحشدت الأسباب العديدة لهذا العزوف عن الترجمة. ومن البحاثة القلائل الذين حاولوا بجدية أكاديمية رجّ هذه النتيجة الخائبة، الدكتور إحسان عباس في بحثه الشاق «ملامح يونانية في الأدب العربي»، إلا أن هذه النتيجة بقيت على حالها في ما يتّصل بالنصّ المسرحيّ والملحمة.



هنا توقفت الجهود وأقفل الدفتر.

والواقع أن الباحث عن الآثار الإغريقية الضخمة في تراثنا الأدبي، كالباحث عن ظل في العتمة. ومع ذلك سنعيد فتح الدفتر من جديد باستكمال خلاصته الجافة أوّلا.

حدثنا ابن العبري: «أن أوميروس الشاعر... عانى الصناعة الشعرية من أنواع المنطق وأجادها... وقد وضع كتابين في الحروب التي جرت بين اليونانيين على مدينة إيليون ونسختاهما موجودتان عندنا بالسريانية وهما مشحونتان بالألغاز والرموز»(1). نقلهما في القرن الثاني الهجري، أكبر منجمي المهدي توفيل بن توما «من اليونانية إلى السريانية بغاية ما يكون من الفصاحة»(2). وقد رأى بعض الباحثين أن توفيل إنّما ترجم النشيدين الأولين من الإلياذة بدعوى أن ترجمة الملحمتين ليست بالعمل اليسير الذي يستطيع أن يستقلّ به مترجم واحد(3).

هذه هي أقصى نتائج الحفريات عن حضور الإلياذة والأوديسا في فضاء الحضارة العربية الإسلامية.

ووصلاً بالمذكور أعلاه، نقول : من العلامات المضيئة في العصر الذهبي للترجمة، حنين بن إسحاق (194 - 264هـ)، كان شاعرا ثمّ اشتغل بصناعة الطب، وهو«أعلم أهل زمانه باللغة اليونانية والسريانية والفارسية»(4) بحسب رأي ابن أبي أصيبعة، ناقل الرواية الآتية عن يوسف بن إبراهيم: «واعتل إسحاق بن الخصي علة فأتيته عائدا، فإني لفي منزله إذ بصرت بإنسان له شعرة قد جللته، وقد ستر وجهه عنّي ببعضها، وهويتردد وينشد شعرا بالرومية لأوميروس رئيس شعراء الروم، فشبهت نغمته بنغمة حنين... فهتفت (به) فاستجاب لي...»(5).

علما أن حنينا في هذا الخبر لا يزال شابا، وصديقه ابن الخصي يجيد اللسان اليوناني.

ويعلّق الدكتور شكري محمد عياد على المروية المتقدّمة بقوله: «فقد كان حنين إذا يحفظ شعر هوميروس وينشده وكان بعض معاصريه يسمعون هذا الشعر ويعرفونه، ولكن هل نستنتج مع ذلك أن حنينا أو أحدا من معاصريه قرأ إحدى ملحمتي هوميروس ؟ لايمكن القطع بذلك... ومن الجائز أن حنينا وأضرابه عرفوا شعر هوميروس في قطع متفرقة، ولم يعرفوه في ملحمة كاملة»(6).

الآن نضيف لدفترنا الورقة التالية :

من تآليف حنين الكثيرة والمتنوعة، رسالة موجعة قلّما أثارت الانتباه، أودع فيها ما أصابه من المحن والشدائد وخاصة في خلافة المتوكل (232 - 247 هـ) نستخرج منها الفقرة الآتية : «كيف لا أبغض... ويبذل في قتلي الأموال... كلّ ذلك... لما رأوني... عاليا عليهم بالعلم والعمل، ونقلي إليهم العلوم الفاخرة من اللغات التي لا يحسنونها... في نهاية ما يكون من حسن العبارة والفصاحة ولا نقص فيها ولا زلل، ولا ميل لأحد من الملل، ولا استغلاق ولا لحن باعتبار أصحاب البلاغة من العرب... ولا يعثرون على سيئة ولا شكلة ولا معنى لكن بأعذب ما يكون من اللفظ، وأقربه إلى الفهم، يسمعه من ليس صناعته الطب، ولا يعرف شيئا من طرقات الفلسفة، ولا من ينتحل ديانة النصرانية، وكل الملل، فيستحسنه ويعرف قدره»، ويضيف على الفور : «حتى أنهم قد يغرمون على ما كان من الذي أنقل الأموال الكثيرة إذ كانوا يفضلون هذا النقل على نقل كل من قبلي»(7).

نرجئ شرح هذه الفقرة ونسطر بالكبير الفاقع تحت جملتها الأخيرة التي تعتبر خيط ضوء، لنلقط منها كلمة واحدة هي : الأموال.

وبعد التنقيب والتفلية في المصادر المختلفة، لم نهتد إلى حلّ لغزها إلا بالاعتماد على الترجمة العربية القديمة لفص أرسطو«الخطابة» و«سمى (ألقيدامس)، الكتاب الذي في المال المرآة الجيدة لمعاش الناس» ويجود علينا عبد الرحمن بدوي في هامش الصفحة بالمفتاح / الترجمة الدقيقة للأصل اليوناني : «وسمى كتاب الأوديسا Odyssée مرآة فخمة للحياة الإنسانية»(8).

الآن فحسب يتبين لنا أن الأموال لا تعني إلا الملاحم.

يتبين لنا بجلاء أن مفردة المال لا تعني إلا الملحمة.

وبالعودة إلى قول حنين :

نستنتج أن الأموال / الملاحم واليونانية بالذات -كما سنؤكد أكثر- قد نقلت إلى العربية في وقت مبكر لم يحدده لنا حنين وأن ترجماته تبقى هي الأفضل بشهادة جلّ شرائح المجتمع المتذوقة للشعر الملحمي، لأنها تتّسم بالدقة بعد أن اختار لها أسلوب السهل الممتنع - وهودرس قد يكون تعلّمه من

ابن المقفع – لتكون في متناول الأوساط السياسية والأرستقراطية والثقافية والشعبية واللاّمتدينة... جليّ أنه يفكر في المتلقي، ونتحقق من رضاه عن نفسه إلى حدّ الإطراء، حين نقرأ بعض ما وصل إلينا من أنقاله مثل قصة «سلامان وأبسال» و«كتاب تعبير الرؤيا» لأرطميدوس الذي يحتاج إلى تحقيق علمي آخر. هذا وقد صرح أن أعماله «لا نقص فيها» بمعنى كاملة وليست في قطع متفرّقة. فها هوعبيد الله بن جبرائيل يخبرنا أن حنينا كان «يشعر (المتوكّل) بزبور الروم»(9) والتلميح إلى الإلياذة أوالأوديسا وليس لقصائد أخرى، لأن وصف أحلى وأقوى ثمرات الوجدان والمخيّلة في العالم القديم بالزبور أوما يرادفه، كان متداولا على ما يبدو، فنجد مثلا ابن الأثير يقول في معرض حديثه عن الشاهنامة، «كتاب الملوك» للفردوسي : «وهوقرآن القوم»(10). ومن المعلوم أن المأمون ابن هارون الرشيد، قد عينه رئيس قسم الترجمة ببيت الحكمة وخصص له نخبة من المساعدين لنقل علوم وآداب الإغريق إلى العربية.

ولدعم ما كشف عنه الذي ينبغي أن نرضى بقليل وثائقه، نقع في «تاريخ الخلفاء الفاطميين بالمغرب» على نصّ ما، قال عنه محقق الكتاب محمد اليعلاوي: «ولا يخلوالخبر من غموض، ولا يمكننا توضيحه ما دمنا فاقدين للأصل المنقول عنه» «قال عليه السلام : لما ألف داعينا كتاب الزينة، وهوكتاب ظاهر في فضل اللغة العربية ومنافع الشعر وما فيه، ومعنى اشتقاق أسماء الله عزّ وجلّ، وغير ذلك مما يدل على فضل هذه اللغة الشريفة، وقد ذكر فيه الأصل الذي أراده ونحا إليه ودفنه في فصوله لئلا يقف عليه إلا صاحب المال الذي كانت بضاعته في يد داعيه. «هنا يتوقف المحقق ويعقب مرة أخرى بالهامش : «لا نفهم هذه الجملة أصلا : من هوصاحب المال ؟ ومن هوالداعي؟ مؤلف الكتاب ؟ وهل ألفه في مقابل مال؟ وليس من طبيعة الدعاة أن يأخذوا المال من الإمام، بل العادة أن يحملوه إليه.»(11).

ولكي لا نقع في عثرات تأويل الماضي، نتساءل دون تعسّف : هل قدم صاحب المال بضاعة / ترجمة لإحدى الملاحم إلى داعيه ؟ وهل قدم أبوحاتم الرازي (ت 322 هـ) كتاب الزينة وهوأشبه بالقاموس اللغوي وبالموسوعة الدينية في الإلهيات، إلى صاحب المال ليستعين به في ترجمات قادمة وبتصرف، تفسخ الآلهة وتلبس ثوب التوحيد ؟

ونمضي على اقتراح تفسير – يحتمل الصواب والخطأ – لتسمية الملحمة بلفظة المال، المفهومة في عصرها والغريبة فعلا اليوم.

علما أنها ترجمت بالسمر، كما احتفظ لها بالاشتقاق اليوناني : أفيقي وأفي (Epic) وفهمها الشريشي بالمعنى الاصطلاحي «وتسمى أخبار القتال والحروب ملاحم»(12) في شرحه لمقامات الحريري.

قال عزّ وجلّ : «ومن الناس من يشتري لهوالحديث ليضلّ عن سبيل الله بغير علم ويتّخذها هزؤا أولئك لهم عذاب مهين»، الآية 6. فسرها البيضاوي كما يلي : «ما يلهي عما يعني كالأحاديث التي لا أصل لها والأساطير التي لا اعتبار بها والمضاحك وفضول الكلام»(13). وقيل نزلت «في قوم كانوا يشترون الكتب من أخبار السير والأحاديث ويضاهون بها القرآن ويقولون إنها أفضل منه»(14) وأجمع أغلب المفسرين، أن النضر بن الحارث المطلع على «علوم الفلسفة والطب» «كان كثير الأذى والحسد للنبي صلى الله عليه وسلم»(15) فاشترى كتب الأعاجم يحدث بها قريش ويقول : «إن كان محمد يحدثكم بحديث عاد وثمود فأنا أحدثكم بحديث رستم واسفنديار والأكاسرة»(16). فلعل لفظة المال هي إشارة خفية مستمدة من شراء أطراس الملاحم

والأساطير الفارسية أوغيرها التي يبدو أنها نقلت إلى العربية في الإسلام المبكر وربما قبله !

وقبل أن نغلق الدفتر ليفتحه غيرنا عساه يدعم رصيده المتواضع.

نتساءل : ماذا عن النص المسرحي في ظل الصمت المقيت لبطون الأمهات ؟

ونردد مع ابن الخطيب الأندلسي بغبطة طفل عثر على دمية :

غريبة من لعب الليالي ما خطر لعاقل ببال(17).

قصة حب بيزن ومنيزة الواردة في الشاهنامة
رسم على الخزف أوائل القرن الثالث عشر

المصادر والمراجع

- أبوالعباس أحمد الشريشي : شرح مقامات الحريري البصري، أشرف على نشره وطبعه وتصحيحه محمد عبد المنعم خفاجي، ملتزم الطبع والنشر عبد الحميد أحمد حنفي، مصر الطبعة الأولى 1952
- أبوعلي ابن سيناء : تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات – وفي آخرها قصة سلمان وأبسال، ترجمها من اليوناني حنين بن إسحاق، دار العرب للبستاني، القاهرة الطبعة الثانية 1989
- أبوالفتح ضياء الدين المعروف بابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. مطبعة الحلبي وأولاده بمصر 1939
- أبوالفرج ابن العبري : تاريخ مختصر الدول. وقف على طبعه ووضع حواشيه الأب أنطون صالحاني اليسوعي – المطبعة الكاثوليكية، بيروت لبنان طبعة ثانية 1958
- إدريس عماد الدين : تاريخ الخلفاء الفاطميين بالمغرب، القسم الخاص من كتاب عيون الأخبار. تحقيق محمد اليعلاوي. دار الغرب الإسلامي بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 1985
- أرسطوطاليس : فنّ الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي. حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية د. شكري محمد عياد. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة 1967
- أرسطوطاليس : الخطابة (الترجمة العربية القديمة) تحقيق وتعليق د. عبد الرحمن بدوي، الناشر وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت لبنان 1979
- أرطميدورس الإفسي : كتاب تعبير الرؤيا، نقله من اليونانية إلى العربية حنين بن إسحاق. تحقيق د. عبد المنعم الحنفي، دار الرشاد، القاهرة الطبعة الأولى 1991
- جمال الدين القفطي : أخبار العلماء بأخبار الحكماء، عني بتصحيحه محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة مصر 1326 هـ
- شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربّه : العقد الفريد، تقديم خليل شرف الدين، منشورات مكتبة الهلال، بيروت الطبعة الثانية 1990
- محمد بن إبراهيم الزركشي : تاريخ الدولتين الموحدية والحفصيّة، تحقيق وتقديم الحسين اليعقوبي، بمساعدة محمد قريمان ومحمد الصالح العسلي. المكتبة العتيقة، تونس الطبعة الأولى 1998
- موفق الدين السعدي المعروف بابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الفكر بيروت 1957
ناصر الدين البيضاوي : أنوار التنزيل وأسرارالتأويل، المطبعة المصرية، الطبعة الثانية 1925

- د. إحسان عباس : ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية 1993
- أوليغ جرابر، المنمنمات – مدخل إلى فن التصوير الفارسي، ترجمة عبد الإله الملاح، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق 2007

الهوامش والاحالات

*) قدمت هذه المداخلة بمركز الفنون الدرامية والركحية بالقيروان يوم 28 فيفري 2014.
1) ابن العبري : تاريخ مختصر الدول ص 36-37
2) المصدر نفسه ص 127
3) أرسطوطاليس : فنّ الشعر، نقل متّى بن يونس. تحقيق ودراسة د. شكري محمد عياد ص 174
4) ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء ج 2 ص 142
5) المصدر نفسه ج 2 ص 140-141
6) أرسطوطاليس : فنّ الشعر، نقل متّى بن يونس. تحقيق ودراسة د. شكري محمد عياد ص 174
7) ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء ج 2 ص 150-151
8) أرسطوطاليس : الخطابة (الترجمة العربية القديمة) تحقيق د. عبد الرحمن بدوي ص 195
9) ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء ج 2 ص 144. يقول القفطي في «أخبار العلماء بأخبار الحكماء» ص 24 : «ولما سيّرت الكتب إلى المأمون جاء بعضها تاما وبعضها ناقصا، فالناقص منها ناقص إلى اليوم لم يجد أحدا يتممه».
10) ابن الأثير : المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ج 2 ص 419
11) إدريس عماد الدين : تاريخ الخلفاء الفاطميين بالمغرب، تحقيق محمد اليعلاوي ص 258-259
12) أبوالعباس الشريشي : شرح مقامات الحريري، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي ج 4 ص 144
13) ناصر الدين البيضاوي : أنوار التنزيل ص 396
14) ابن عبد ربّه : العقد الفريد ج 6 ص 9
15) ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء ج 2 ص 19
16) ناصر الدين البيضاوي : أنوار التنزيل ص 396
17) محمد الزركشي : تاريخ الدولتين – الموحدية والحفصية. تحقيق وتقديم الحسين اليعقوبي، بمساعدة محمد قريمان ومحمد الصالح العسلي ص 97

أنطوني ريدنج: المعلومة الدّالّة
جسر بين البيولوجيا والدّماغ والسّلوك

صابر الحباشة/باحث، تونس

[صفحة 1]

الفصل الأول

مقدمة

ملخص: يقدّم هذا الفصل فكرة عامّة عمّا ينتظرنا القيام به. إذ نوضّح فيه الخلط الحاصل في معنى كلمة «معلومة» بسبب استعمالاتها المخصوصة في السيبارنيطيقا ونظرية الإعلام. ولذا فإنّ العمليات الذهنية والحاسوبية يختلط معناها في أذهان كثير من الناس.

وتُعرَّف المعلومة الدالّة بوصفها نموذجا من المادّة أو الطاقة قابلا للمسك يُحدث ردّ فعل لدى المتقبّل. وردّ الفعل هذا قد يكون سلوكيّا كالضرب أو الطيران، أو فيزيولوجيّا كسَيَلان اللعاب أو التعرّق، أو قد يكون ردّ فعل بنيويّ كإعادة تشكيل الشبكات العصبية المتضمَّنة في التعلّم والتذكّر. وتضطلع المعلومة الدالّة أداء بدور مركزيّ في الأنظمة البيولوجية من الجينات إلى الخلايا والكائنات المجهرية وصولا إلى النباتات والحيوانات المتعدّدة الخلايا.

المعلومة:

إنها كلمة من الكلمات التي يعسر تعريفها – على الأقل بطريقة يتفق عليها الجميع. فعلى الرغم من أننا جميعا نمتلك فكرة عامّة عمّا تعنيه هذه الكلمة، فإننا لا ندري أيكون الشيء الذي لا نفهمه معلومة، أم هل يُعدُّ الأمرُ الذي تكون لنا به سابق معرفة معلومةً؛ أم هل نعُدُّ شيئا ما خاطئا معلومةً؛ أو نعدّ مكتبةً في بيكين مُحتويةً على معلومة لأناس لا يعرفون اللغة الصينية. كما أنه ليس من الواضح ما إذا كان عطر وردة أو عيّنة من النجوم في السماء تمثّل معلومةً أم لا؛ كما لا نعلم ما إذا كنا نعدّ من قبيل المعلومات أخبارَ المساء أو معلومات مخزّنة في جهاز حاسوب أو ألم في الإبهام أو سحب ممطرة أو آثار بصمات على الجليد؛ أو شجرة تقع في الغابة حينما لا يكون هناك أحدٌ؛ أو حتى الأشياء التي لا تقع في الواقع، مثل كلب شارلوك هولمز الذي لم ينبح. ويبدو أنه لا يوجد من بينها معنى صحيح، ما دامت كلّ هذه الأمثلة تندرج ضمن بعض التعريفات دون بعض.

وعلى الرغم من أنّ المعلومة أصبحت وكأنّها أمرٌ لا غنى عنه في الحياة المعاصرة، فإنّ معظم الناس يشكون من اضطراب في تفسير معناها أو عملها بشكل دقيق. تماما كما نبتسم من عبارة قط تشيشر (1) (Cheshire Cat) المثلية التي تبدو غامضة إن أردنا فحصها بعناية فائقة. إننا نعلم أنّ المعلومة هي شيء يسيِّر الأدمغة والحواسيب، ذلك أنّ المعلومة ليست شيئا كالخلايا العصبية أو أشباه الناقلات التي توافقها، ولكنها وظيفةٌ للطريقة التي انتظمت بها تلك الخلايا وأشباه الناقلات. [ص2] إنّ المعلومة مفهوم غير ملموس (intangible) ولا يوجد شيء يُرسيها على أرض الواقع، ومن ثَمّ، فإنّ أفرادا مختلفين واختصاصات مختلفة هي حرّة في استعمالها بطرائق تناسب أغراضها الخاصّة. إنّ هذه الوضعية شبيهة إلى حدّ مَا بالنظر من خلال عدسات هامبتي دامبتي (Humpty Dumpty): «عندما أستعملُ كلمةً، فذلك يعني أنها تدلّ على ما جعلتُها تدلّ عليه، فحسب – لا أكثر ولا أقلّ»، وقد أجابت أليس (Alice) على ذلك بالقول: «تتمثّل القضية في ما إذا كنت قادرا على جعل الكلمات تعني أشياء كثيرة مختلفة»، فردّ هامبتي: «القضية هي من سيكون الزعيم – فحسب» (Carrol 1872، 1996). ومع ذلك، فقد يؤدّي هذا التنوّع إلى سوء فهم وأخطاء عندما يحاول أناس ذوو طرائق مختلفة في تعريف المعلومة أن يتواصلوا في شأنها، وهذا ما يجعل الطريقة التي تُستعمل بها الكلمة في الأعمال العلمية بحاجة إلى التوضيح بدقّة.

مصدر الخلط

إنّ المعنى العاديّ للمعلومة في اللغة الإنجليزية يتمثّل في إعلام شخص مّا ليكون مطّلعا على واقعة بعينها أو موضوع أو حدث معيّن. ومعظم الخلط الحالي في معنى المعلومة يعود إلى منتصف القرن العشرين، عندما استُعمل هذا اللفظ لينطبق على ظواهر في السيبارنيطيقا، والحواسيب، ونقل البيانات. فهذه الحدود الجديدة وسّعت استعمالها لتشمل مظاهر في الكون لا تتواصل مع أحد ولا تؤثر في أيّ شيء. لئن كان المعنى المألوف للمعلومة يتصل بوجود ملاحِظ يستقبل ما تمّ التواصُل بشأنه، فإنّ هذه الاستعمالات الجديدة جعلته كيانا حرّا يوجد بمعزل عمّا تمّ ملاحظته. والمسهمان الأكثر تأثيرا في الطرائق الجديدة للتفكير هما نربرت فينر (1894–1964) (Norbert Weiner) وكلود شانون (1916–2001) (Claude Shannon) وكلاهما عملاق في العصر المعلوماتي الجديد؛ فلقد أدخل فينر سنة 1948 مفهوم المعلومة بوصفه مقياسا لدرجة التنظيم في أيّ نظام وأقحم شانون سنة 1964 مفهوم المعلومة بوصفه أمرا يقلّص اللايقين في أيّ رسالة.

فينر مؤسس حقل السيبارنيطيقا يرى المعلومة بوصفها خاصّية مُلازمة لكلّ الأشكال المنظَّمة للمادّة والطاقة، وبوصفها تعكس الدرجة التي تبتعد بها طريقةُ انتظام مكوّناتها عن العشوائية. إنّ طريقة انتظام الحروف والكلمات على هذه الورقة، على سبيل المثال، تمثّل المعلومة التي تنقلها، طالما أنه لن يكون ثمّة معلومة لو وُضعت الحروف والكلمات بشكل عشوائيّ. إذ يقول: «كما أنّ مقدار المعلومات في نظام مّا هو مقياس درجة انتظامه، فإنّ أنتروبيا النظام هي مقياس درجة عدم انتظامه؛ ومن ثمّ فإنّ أحدهما نقيض الآخر تماما» (Wiener 1948, p18). إنّ تصوّر فينر تصوُّرٌ نظريٌّ ينطبق على أيّ شيء في الكون المعروف، بقطع النظر عمّا إذا كان له معنى أو أثر ملموس أم لم يكن. إنّ جزءا محدودا من طريقة انتظام الكون يمكن لنا إدراكُه، ومع ذلك فإننا لا نملك الطريقة الدالّة لمسك هذا الضرب من المعلومات في معظم الأشياء الواردة علينا طبيعيّا كالأشجار وجحافل النمل أو الأدمغة.

وقد أدخل شانون مفهوما رياضيّا للمعلومة بوصفه جزءا من نظرية المعلومات التي طوّرها وبرهن على أنها

يجب أن تُقاس بمقدار [ص3] اللايقين الذي تقلّصه المعلومة في رسالة منقولة (Shannon and Weaver 1964). ومع ذلك، فإنّ نظريته تهتمّ بقدرة النظام على نقل المعلومة لا بمحتوى المعلومة المنقولة أو معناها. ونتيجةً لذلك، فإنّ رسالتيْن مختلفتيْن تماما تحمل إحداهما معنى والأخرى تخلو من أيّ معنى، يمكن أن تحتويا بالضبط على المقدار نفسه من نمط شانون للمعلومة. بل إنّ شانون يُعلن أنه يستعمل لفظ «معلومة» في معنى مخصوص ينبغي ألاّ يقع خلطٌ بينه وبين معناه المألوف، ويُطلق حاليا على مقترحه نظرية في التواصل، وقد تغيّر اسمها تماشيا مع اتساع دائرة انتشارها.

ولقد ازداد استعمال الكلمة بشكل ملحوظ بانتشار الحواسيب واكتشاف الشفرة الوراثية ونموّ الأنترنيت وازدهارها. وهكذا أحاطت بها مجموعة من الاختصاصات الجديدة التي تضمّ علوم المعلومات والمعلوماتية البيولوجية وتكنولوجيا المعلومات، على الرغم من أنّ أيّا من هذه الاختصاصات لم يساعدْ على توضيح معناها (Young 1987). فتحوّلنا نتيجةً لذلك إلى مجتمع للمعلومات، حيث يركّز العلم والتكنولوجيا بشكل متزايد على قضايا المعلومات وما يتصل بها. وبدل أن تُسهم هذه التطوّرات في توضيح المسائل، فإنها حوّلت المعلومة إلى كلمة من تلك الكلمات المتعدّدة الأغراض التي بإمكانها أن تحيل إلى أكثر من شيء. من ذلك أنّ موقع عرْض الكتب (Amazon.com) على الأنترنيت، أحصى 125 ألف كتاب يشتمل عنوانه على كلمة معلومة، وكثير من تلك العناوين لها أشياء أخرى مشتركة بينها. وكما لاحظ شيلر (Schiller 2007, p17) فإنّ: «دراسة المعلومة تتقلّص قيمتها، للأسف، مادام اللفظ يحيل على ظواهر متنوّعة في المكتبة وعلم المعلومات والهندسة والاتصال وعلم الاجتماع والقانون والاقتصاد والنقد الأدبي والتاريخ وغيرها من الحقول».

وتتعلق الطرائق المتنوّعة التي تُفهم بها المعلومة الآن بمعرفة ما إذا كانت مظهرا في الكون محسوسا أو قابلا للقيس أم كانت جزءا غير محسوس ولا مُنعدّ من الشكل الذي تتخذه المادّة والطاقة.

وكما يلاحظ إدلمان وتونوني (Edelman and T-noni 2000، p209) فإنّ «التنقيب عن أصل المعلومة في الطبيعة يصطدم بمشاكل تعريفية كثيرة، يتعلّق كثير منها بالتمييز بين الواصف والشيء الموصوف. أولا علينا أن نتساءل ما إذا كان لفظ معلومة يمكن أن يُستعمل لوصف حالة في الطبيعة في غياب مطلق للملاحِظ البشريّ. هل يمكن للمعلومة أن تكون لفظا موضوعيّا فحسب؟ إذا حدّدها الفيزيائيون بوصفها معيار ترتيب في وضعية توازُن، فهل عبارة «عين الله ترى» بهذا المعنى هي عبارة موضوعية». أمّا إذا عُرّفت المعلومة بطريقة تجعلها متمتّعةً بمسار تاريخيّ يشتمل إمّا على ذاكرة أو على وضعية مُورّثة، فإنّ المعلومة لا يمكن أن تزدهر إلاّ في أصل الحياة».

توصيل المعنى :

على الرغم من الايجابيات الكثيرة التي تحصل بإجراء المعلومة وتخزينها ونقلها، فإنّ معناها يظلّ عصيّا على الإحاطة. ويتمثل المشكل في أنّ المعنى ليس خاصية تامّة للأشياء أو الأحداث، ولكنه شيء يُسندُه الملاحظ لها. ومن ثمّ فإنّ المعلومة الدالّة شيء موجود في نظر المشاهد – ولذلك فإنّ أفرادا مختلفين وفصائل مختلفة يُمكنهم أن يُسندوا معانيَ مختلفةً للمعلومة نفسها. فكامل الطيف من الموجودات من أصغر الكائنات المجهرية إلى أضخم النباتات [ص4] والحيوانات بوسعه أن يتحصّل على المعلومة وأن يستجيب لها، كما الحال بالنسبة إلى بعض الأجهزة والآلات التي اخترعها البشر. أمّا بالنسبة إلى المعلومة التي نودّ إبلاغها، فإنه لا يُحتاج إلى الحصول عليها فحسب،

بل يُحتاج إلى أن يكون لها أثرٌ في الكيان الذي تحصّل عليها. كلّ جنس يتألف من خلايا وجُزيئات جُعلت لتكشف وتستجيب لضروب المعلومات التي يحتاج إليها لتعمل وتتأقلم مع بيئتها الخاصّة. والمعلومة التي لا تتوفّر على أثر ملموس في أيّ مكان هي معلومة خالية من أيّ معنى، بالنسبة إلى كلّ الأغراض العمليّة. (داي، Day, 2001).

وقد جرت عدّة محاولات لمعرفة طريقة بعض مظاهر المعرفة في التأثير في مُستقبِلين تكشفهم (بمعنى أنّها مظاهر دالّة بالنسبة إليهم)، على الرغم من أنّه لا أحد تلقّاها بقبول واسع. ماكّي (MacKay, 1969)، على سبيل المثال، عرّف المعلومة

الفصل الثاني

[صفحة 9]

ملخّص

«المعلومة الدالّة» هي نموذج لمادّة أو طاقة منظّمة يتلقّاها مستقبِلٌ حيٌّ أو مصنوعٌ، ومن ثمّ فهي تغيّر سلوكه أو وظيفته أو البنية المنتظمة للمكوّن المستقبِل - والذي يمكن أن يكون جُزيئًا، أو خليّةً، أو كائنا حيّا نباتا كان أم حيوانا، أو جهازا مصنوعا.

إنّ الاهتمام الكبير بما نسمّيه «معلومة» لا يناسب هذا التعريف، ما دام لا يغيّر المستقبِلين أو يؤثّر فيهم. إنّ القدرة على الإحساس بالمعلومة الدالّة والاستجابة لها هي ظاهرة بيولوجية بالأساس، طالما أنه لا توجد في الطبيعة كائنات غير حيّة كاشفة للمعلومة. إنّ المعلومة والطاقة كلتاهما خصيصة أساسية لمادّة منظّمة تعكس تعقُّد نظامها، ولكن بما أنّ الطاقة هي وظيفة كتلة الكائن أو مادّته، فإنّ المعلومة هي وظيفة صورته (أي هي وظيفة الطريقة التي انتظمت بها بنيته في الفضاء أو في الزمان).

إنّ مشكلة إضفاء معنى آخر على كلمة تحمل معاني كثيرة من قبلُ، لا يتمثل في أنّ الناس عاجزون عن فهم ذلك المعنى الآخر، بل في أنهم يظنّون أنهم يفهمونه بعدُ. إنّ مفهوم المعلومة الدالّة الذي نقدّمه هنا، يمثّل طريقة جديدة للنظر إلى الخلايا وغيرها من الكائنات الحيّة كيف تتواصل فيما بينها، وكيف تحسّ، وتتقدّم وتخزن وتستجيب لبعض النماذج من المادّة أو الطاقة. إنّ أثر هذا المفهوم يتجاوز ارتباطات الكلمة بالمعرفة واللغة والحواسيب. إنّ المعلومة الدالّة أمر يسلّط الضوء على المحيط الحيوي عبر كلام غزير قارّ عن الإشارات الخلَيْوية التي تُهيّئ للكائنات مُسبقا نموّها وتأقلمها [مع بيئتها] وتواصلها فيما بينها. إنه الضرب ذاته من المعلومة الذي تحيل عليه أوياما (2000، ص1) عندما تعلّق: «إنّ المعلومة هي التي تمكّن الجُزيئات والخلايا والكائنات الأخرى من أن تُدرك الأشياء، وتنتقي، وتُرشد بعضها بعضا، وتبنيَ نفسها أو غيرها، وتعدّل، وتراقب، وتحُثّ وتُوجِّه، وتُحدِّد الوقائع والمجريات».

الفكرة الأساسية واضحة تمام الوضوح، ذلك أنّ المعلومة الدالّة تتكوّن من نماذج من المادّة أو الطاقة، ولها أثر في بعض ضروب الكائنات التي تكشفها، ويتمثل ذلك الأثر في [حصول] استجابة سلوكية، أو تغيّر فيزيولوجيّ، أو [ص10] تناوُب في الاتصال العصبيّ.

إنّ جانبا كبيرا ممّا نسمّيه حاليّا «معلومة» لا يلبّي متطلّبات هذا التعريف، ما دام لا يُغيِّر المستقبِلين ولا يؤثّر فيهم. وعلى الرغم من أنّ أنظمتهم الحسّيّة يمكنها أن تكشف النماذج المنقولة، فإنّ أدمغة المستقبِلين لا يمكنها أن تميّز أيّ معلومة دالّة بين تلك النماذج. ذلك أنّ المعلومة الدالّة، على الأقلّ كما عرضناها هنا، ليست خاصّية نماذج المادّة أو الطاقة نفسها، ولكنها

شيء أسنده إليها المستقبِل. فمواقع النجوم في السماء، ونداء طائر النمنمة للتزاوج في كاليفورنيا، على سبيل المثال، يمثّلان معلومتيْن دالّتيْن لبعض الكائنات فحسْبُ، لا للآخرين، طالما أنّه لا تأثير لهما فيهم. كما أنه لا يُشترط في المعلومة الدالّة أن تكون صحيحة؛ فقط ينبغي أن يكون لها تأثير في المتقبّلين - على الرغم من أنّ عليهم أن يعتقدوا أنها صحيحة كي يستجيبوا لها. بل إنّ وجود المُرسِل ذاته ليس أمرا أساسيًا، بما أنّ الظواهر الحادثة يمكنها أن تُبلّغ المعلومة الدالّة تبليغا طبيعيا دون مُرسِل، على غرار [الدلالات التي نستنتجها من] الأحافير في الصخور أو موقع الشمس في السماء.

مفاهيم مفاتيح:

يتعلّق هذا الكتاب بطريقة مخصوصة في تصوّر المعلومة، وسنعرض للعناصر الأساسية لذلك في ما يأتي. وكما تلاحظ جاتلين (1972، ص25): «المعلومة، في النهاية، هي مبدأ أوّل حدسيّ أو لا يقبل التعريف، مثل الطاقة، إذ لا يبدو تعريفها الدقيق «إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وماهو ببالغه»(6) وهذا لا يعني أنه لا يمكننا تعريف المعلومة إجرائيا كما عرّفنا الطاقة وفهمنا فائدة عظيمة عن طبيعتها وكيف تعبّر عن نفسها في العالم من حولنا». ولذلك، فإننا نعرّف المعلومة الدالّة هنا بما تفعله لا بما هي إيّاه(7).

المعلومة الأساسية مبدأ نظريّ اقترحه وينر (1948) يحيل على الطريقة التي تنتظم وتترتّب بها العناصر المتنوّعة، والذرّات، والجزيئات، والأشياء في الكون. ويُعدّ المقدار الذي يحتوي عليه الكيان من المعلومة الأساسية معيارا لمدى تعقّده التنظيميّ. وهو تعبير عن درجة انتظام تلك العناصر بشكل غير عشوائي.

على الرغم من أنه يمكن قيس مقدار المعلومة الأساسية بواسطة أجهزة يصنعها الانسان لخزن المعلومات ونقلها، فإنه لا يمكن قيس ذلك المقدار مباشرة في الكيانات الواردة طبيعيا، بما أنّه لا سبيل للدخول إليه فيها. ومثلما يشرح جولدشتين وجولدشتين (1993، 133) فإنه: «يمكننا قيس أيّ تغيُّر في الطاقة أو في المعلومة يقع للجسم، ولكننا لا نستطيع قيس ما يوجد من الطاقة أو من المعلومة في الجسم في المكان الأوّل - ما دام أنه لا توجد أدوات يمكن أن تقيسها؛ إذ لا يوجد متر لقيس الطاقة ولا مجهر لرصد الأنتروبيا».

تدلّ المعلومة الدالّة هنا على الجزء الدقيق من المعلومة الأساسية التي يمكن كشْفُها ويمكنها أن تُسبّب تغييرا مّا في المتلقّي. إنّها تعرّف إجرائيا بوصفها نموذجا فضائيًا أو زمانيًا لمادّة منظّمة أو لطاقة يكشفها مستقبِلٌ حيٌّ أو مصنوعٌ، والتي تُحدث بعد ذلك تغييرا في سلوك الكائن المعنيّ أو في وظيفته أو في بنيته. أمّا الكائن الكاشف، فيمكن أن يكون جُزيئا أو خليّة أو كائنا حيًا أو حيوانا أو جهازا مصنوعا. فإن لم يكن ثمّة تأثير في سلوك الكائن الكاشف، أو في وظيفته، أو في بنيته، فإنّ المعلومة تُعدّ عديمة المعنى، بقدر ما يُعدّ ذلك الفردُ المخصوصُ معنيًا بالأمر في ذلك الوقت المخصوص. فالمعنى هو المفتاح الذي يمكّن المعلومة من التأثير، إنّه المحمول الذي يحوّل نماذج المادّة [ص11] والطاقة المعنيّة إلى علامات وإشارات ورسائل تُخبر المتقبِّل. فنماذج المادّة أو الطاقة المنظّمة هي التي يمكن أن يكون لها تأثير في مستقبِل حيّ أو في جهاز من صنع الإنسان، ولكن بما أنها لا تقوم بذلك في الوقت الحاضر، فإننا نعدّها هنا بيانات. إنها تشمل الموادّ المحفوظة في ذاكرات الحاسوب ومكتباته، والنتائج الأولى للتجارب العلمية والرسائل المشفّرة والمكتوبة باللغات الأجنبية. أمّا هيئات المادّة أو الطاقة التي يمكن الكشف عنها وتكون غيرَ قادرة على إحداث تأثير أو تغيير في المتقبِّل، فإننا نعدّها هنا من قبيل الضوضاء.

المعلومة البيولوجية :

إنّ المعلومة الدالّة هي بالأساس ظاهرة بيولوجية، لذلك فإنه لا يوجد في الطبيعة جمادات كاشفة للمعلومة. وعلى الرغم من أنّ بعض الأجهزة المصنوعة يمكنها أن تكشف المعلومات وأن تنقلها، فإنها عاجزة عن أن تقوم بذلك وحدها؛ إذ يتولّى تصميمها شخصٌ، ويقوم بتشفيرها آخرُ، ويفهم مُخرجاتها شخصٌ ثالثٌ. ولئن كانت الكائنات الحيّة وغير الحيّة تستجيب للمظاهر الفيزيائية للمادّة وللطاقة، فإنّ الكائنات الحيّة وحدها تكشف وتستجيب لصور الأشياء والأحداث التي تكوّنها. إنّ قابلية الكشف عن المعلومة والاستجابة لها هي، في الواقع، واحدة من خاصّيّات الكائنات الحيّة، وهو أمر ينتهي بموتها. ويقوم الشكل بدور مركزيّ في البيولوجيا، طالما أنه يظهر في هيئات أجسام، وإنّ ترتيب خلاياها والعيّنة التي تضمّ جزيئات البروتين التي تحتوي عليها الخلايا، كلّها تؤدّي مهمّات تكيُّفيّة تشكلت عبر الانتقاء الطبيعيّ، خلال آلاف السنين. وكما لاحظ ماير(9) (1982، ص52) فإنه: «يبدو أنّ الجهاز التفسيريّ للعلوم الفيزيائية غيرُ كافٍ لتفسير أنظمة الحياة المعقّدة، وبالخصوص، لتفسير تبادُل الأدوار بين المعلومة المكتسَبة تاريخيّا واستجابات هذه البرامج الوراثية للعالم الفيزيائيّ. إنّ لظاهرة الحياة مدىً أبعدَ من مجرّد [أن تكون] ظواهر نسبية تهتمّ بها الفيزياء والكيمياء» (10).

ووضّح دوزنبرج (1992، ص19) أنّ «الكائنات الحيّة تتحصّل على معلومات عن بيئتها لتساعدها في إيجاد حلول لمشاكل كثيرة ومتنوّعة تعترضها؛ من ذلك كيفية المحافظة على بيئة مناسبة، والقيام بالنشاطات في أوقاتها، وتحديد المصادر [لتحصيل الرزق] والمخاطر [لتجنّب حدوث مكروه]، وكثير من الكائنات تنقل المعلومة إلى أفراد آخرين في سبيل إقناعهم بفعل شيء مّا». وتتزوّد جميعُ الكائنات الحيّة بمعلومات من العالم الخارجيّ لتتمكن من قراءة محيطها والتكيُّف معه، بالطريقة نفسها التي تقوم فيها بتوريد الطاقة وَقودا لنشاطاتها المتنوّعة. وما دامت الخلايا والكائناتُ الأحاديةُ الخليّة تستجيب آليّا لنماذج المعلومة الدالّة بالنسبة إليها، فإنّ المخلوقات الأكثر تعقيدا تُطوّر بنى عصبية تخوّل لها حفْظَ ما تتلقاه وتفسيرَه، وتُنوّع استجاباتها تبعا لذلك. وحسب رأي جاتلين (1972، ص1) فإنه «يمكن تعريف الحياة إجرائيّا بوصفها نظاما لمعالجة المعلومة - ضمن تراتبية بنيوية لوحدات وظيفية - اكتسب بالتطوّر القدرة على حفظ ومعالجة المعلومة الضرورية لإنتاجها الدقيق».

لئن كان النظام خاصّية عامّة للطبيعة، فإنّ التنظيم مظهر خاصّ بالأشياء الحيّة، يقوم على ترتيب معيّن يشمل كامل الطيف انطلاقا من الخلايا، ومرورا بالأعضاء، ووصولا إلى الأفراد، بالإضافة إلى الأجهزة والأنظمة الاجتماعية التي تُنشئها تلك الأطراف. فالنظام يعني ببساطة أن تكون الكيانات مرتَّبة بطريقة غير عشوائية، كالأثاث في [ص12] غرفة، أو كالعناصر الأساسية في الحامض النوويّ DNA، أو كالعوارض الحديدية في ناطحة السحاب.

أمّا التنظيم فيقتضي أن تكون الكيانات، لا مرتَّبة بطريقة مُنسَّقة فحسب، بل أن تتفاعل أجزاؤها المكوِّنةُ لها تفاعُلا فيما بينها، بطُرُق تؤثّر في عملها جميعا. إنّ جوهر التنظيم يكمن في حصول تواصُل بين مختلف مكوّنات الكيان، عبر إرسال المعلومات الدالّة واستقبالها. وهذا ما يمكّنها من تنسيق نشاطاتها ووظيفتها بوصفها مجموعا مُوحّدا مكان أن تكون مجرّد تجميع لأجزاء متفرّقة. وكما لاحظ هارولد (2001، ص108) فإنّ: «الكائنات الحيّة تختلف عن الجمادات أساسا، في قدرتها على حفظ النوع، والتكاثر، وتعدّد أحوال المادّة المتّسمة بدرجة عُليا من إحكام التنظيم».

المعلومة والطاقة :

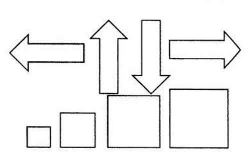
تُعرَّف الطاقةُ بوصفها القدرةَ على العمل أو على إحداث تغيير فيزيائيّ. وقد تمّ اعتماد هذا المفهوم الجديد للطاقة في القرن الثامن عشر، بالتزامن مع ظهور علم الديناميكا الحرارية. وكما وضّح دير (2006، ص16)، فإنّ الطاقة تشترك مع المعلومة في عدد من الخاصّيات: « إذ الطاقة مفهومٌ شديدُ التجريد؛ ليس له شكلٌ خالصٌ يمكن وضعه في قارورة على رفّ المخبر، ولكن استعمال الطاقة بوصفه إجراءً يُعوَّلُ عليه في ملاحظة التغيّرات الطارئة على الظواهر الفيزيائية، جعلها ضرورية، بسرعة». عمليّا، جميعُ ضُروب الطاقة المتوفرة في كوكبنا إنّما هي مشتقّة من الشمس. فالنباتات تلتقط الطاقة من الشمس عن طريق التركيب الضوئيّ، لاستعمالها لاحقا. أمّا الحيوانات فتأخذ حاجتها من الطاقة عبر استقلاب (11) الموادّ النباتية (أي بتحليل بنيتها المنظّمة) بشكل مباشر أو غير مباشر. وكذلك النباتات المتحجّرة والموادّ الحيوانية كالفحم والزيت، يمكن - عندما تتأكسد - أن تُحلَّل أيضا إلى موادّ أقلّ تركيبا. فالطاقة الصادرة عنها يمكن تسخيرها للعمل (بريانت وآخرون، 2006(12).

إنّ المعلومة والطاقة خاصّيتان أساسيتان للمادّة المنظّمة، تعبّران عن تعقّد تنظيمهما. ولكنهما مختلفتان؛ ففي حين أنّ الطاقة هي وظيفة كتلة الكيان أو مادّته، فإنّ المعلومة هي وظيفة شكله، وطريقة انتظامه في الفضاء والزمان. فكيانٌ ذو نموذج تكراريّ لعناصر بنيوية كالبلّور أو الشبكية، مثلا، يحتوي على معلومات أقلّ من كيان آخر أكثر تعقيدا وأشدّ تنظيما منه، ولكنه ليس أقلّ طاقة منه. من ذلك أنّ كيسا يزن 10 كيلوجرامات من البطاطس، على سبيل المثال، يحتوي على ضِعف الطاقة التي يحتوي عليها كيس يزن 5 كيلوجرامات من البطاطس، ولكنه لا يحتوي على ضعف المعلومات التي يحتوي عليها الكيس الآخر؛ كما أنّ دزينة من نُسخ الموسوعة البريطانية لا تحتوي على معلومات أكثر من تلك التي تحتوي عليها النسخة الواحدة، ما دامت سائر النُّسَخ الإضافية مُجرَّد تكرار للموسوعة نفسها. فزيادة العدد تخفّض مقدار المعلومات التي يتوفّر عليها الكيان، ولكنها لا تخفّض كمّية الطاقة، وإنّ كمّية المعلومات التي يتوفّر عليها شيءٌ مّا ليست بالضرورة كمّية الطاقة نفسها التي يحتوي عليها ذلك الشيء نفسه.

أمّا المعلومة والطاقة الموجودتان في مادّة منظّمة، فإنْ هما إلا إمكانيّتان غير مُفعَّلتيْن، إلى أن تمكّنهما عمليةٌ مّا من أن يتحقّقا. ومعظم الكيانات الفيزيائية التي تملأ الكون كالذرّات والجبال والنجوم، هي ثابتة نسبيّا، ولا يمكنها أن تنحلّ بسهولة لكشف المعلومة أو الطاقة التي تحتوي عليها. فلكي تكون الطاقة في المتناول، يجب أن يتحوّل الكيان المنظَّم إلى حال أقلّ تنظيما، وهو ما يحصل [ص13] عندما يُحرَق الوقود الأحفوريّ أو عندما تقع تفاعُلات نووية. أمّا لكي تُصبح المعلومة في المتناول، فيجب أن يتفاعل الشيء مع مستقبِل (أو مجموعة من المستقبلين) قادر على كشف المعنى الذي تُبلغنا إيّاه تلك المعلومةُ. والملاحظ أنّ كمّية الطاقة في المصدر تُستنفد عندما يتمّ استعمال قدر منها، في حين أنّ كمّية المعلومات التي يحتوي عليها المصدر لا تتغيّر بفِعْل الكشف عنها. من ذلك أنّ الكلمات الموجودة في هذه الصفحة التي بين يديك، لا تتحلّلُ عندما تقرؤها ولكنها تظلّ سليمة ليقرأها آخرون في أوقات لاحقة. فضلا عن أنّ الطاقة لا يمكن أن تضمحلّ (14) أمّا المعلومة فيمكن أن يقع لها ذلك؛ كأن يتمّ حرْقُ كتاب، أو أن تُمسح معلومات من قرص في الحاسوب، أو عندما يُصاب بعضُهم بمرض الزهايمر (15).

بما أنّ مقدارا معيّنا من المادّة يمكن أن يوجد في عدد من الأشكال المختلفة، فإنّ المعلومة التي يحتويها كلّ واحد منها ليست المعلومة نفسها. لذلك، وعلى

الرغم من أنّ الأسهم الآتية تحتوي على القدْر نفسه من المادّة، فإنها لا تعطينا المعلومة نفسها. وبالمقابل، فإنّ المربّعات المتجاورة، تعطينا المعلومة نفسها، على الرغم من احتوائها على مقادير مختلفة من المادّة.



إنّ مقدار الطاقة المستعمَل لتبليغ معلومة مّا لا علاقة له بمقدار تلك المعلومة التي يتمّ تبليغها. وهذا ما يُفسّر إمكانية استعمال موادّ مختلفة تحمل الطاقة لتوصيل المعلومة نفسها، شريطة أن تتوفّر ظروف فضائية وزمانية متماثلة. وهذا هو أساس عملية التبيغ(16)، حيث يتحوّل نموذج المعلومة في طاقة وسيطة إلى نموذج مكافئ له في طاقة أخرى. والتبيغ هو الآلية التي تمكّن الإشارات الإلكترونية من الانتقال إلى البثّ الإذاعيّ والتلفزيونيّ، ويمكّن المعلومة الحسّيّة من أن يتمّ تمثيلها في الدماغ بوصفها تمثيلات عصبية. ولقد ضبط فون باير (2004، ص11) التمييزات الأساسية بين الطاقة والمعلومة في قوله: «تقع الطاقة ضمن نظام فيزيائيّ تحديدا – من قبيل الطاقة الأيضية في الكعكة المُحلاّة بالمربّى، أو كالطاقة الكهربائية في بطارية هاتف نقّال، أو كطاقة حركيّة في كلّ نفخة ريح. أمّا المعلومة، وبالمقابل، فتقع جزئيّا في الذهن. فرسالة مشفّرة قد لا تعدو أن تكون عند شخص مّا مجرّد ثرثرة، في حين أنّ شخصا آخر قد يعدُّها معلومة في منتهى الأهمّية. إنّ رائحة الذاتية، رائحة التبعية لحالة ذهنية معيّنة، هي مصدر المراوغة والقوّة اللتين يتّسم بهما مفهوم المعلومة». وهذا هو السبب – كما يرى الباحث نفسه – في أن «تكون المعلومة على استعداد للالتحاق بمفهوم الطاقة بوصفها سلكا ناظما يَعبُر كلّ العلم، واصلةً بين الفروع المتباينة، ومُوحِّدةً لأصول المشروع الكلّيّ»(ص99). ولكن، قبل كلّ شيء، علينا أن نتبيّن أيّ نوع من المعلومة نتحدّث عنه(17).

المصادر والمراجع

- Bryant JA, Atherton MA, Collins MW (2006) Design and Information in Biology: From Moleculesto Systems. WIT Press, Southampton
- Cappuro R (1985) Epistemology and Information Science. Report Trita-Lib-6023, S Schwarz (Ed). Available at http://www.capurro.de/trita.htm
- Dear P (2006) The Intelligibility of Nature: How Science Makes Sense of the World. University of Chicago Press, Chicago
- Dusenbery DB (1992) Sensory Ecology: How Organisms Acquire and Respond to Information.WH Freeman, New York
- Gatlin LL (1972) Information Theory and the Living System. Columbia University Press, New York
- Gitt W (1996) Information, science and biology. J. Creation 10(2): 181–187
- Gitt W (2006) In the Beginning Was Information: A Scientist Explains the Incredible Design in Nature. Master Books, Green Forest

- Godfrey-Smith P (2007) Information in biology. In DJ Hull & M Ruse (Eds), The CambridgeCompanion to the Philosophy of Biology. Cambridge University Press, New York
- Goldstein M, Goldstein JF (1993) The Refrigerator and the Universe: Understanding the Laws of Energy. Harvard University Press, Cambridge
- Harold FM (2001) The Way of the Cell: Molecules, Organisms and the Order of Life. Oxford University Press, New York.
[ص15]
- La Cerra P (2003) The first law of Psychology is the second law of Thermodynamics: The energetic evolutionary model of the mind and the generation of human psychological phenomena. Human Nature Review 3: 440–447
- Maynard Smith J (2000) The concept of information in biology. Philosophy of Science 67: 177–194
- Mayr E (1982) The Growth of Biological Thought. Harvard University Press, Cambridge
- Oyama S (2000) The Ontogeny of Information: Developmental Systems and Evolution, 2nd edn. Duke University Press, Durham
- Von Bayer HC (2004) Information: The New Language of Science. Harvard University Press, Cambridge
- Wiener N (1948) Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine. John Wiley & Sons, New York.

الهوامش والإحالات

1 - هي شخصية خيالية ابتكرها كارول في كتابه «أليس في بلاد العجائب» وهي تتميّز بابتسامتها الخبيثة. وكان لهذه الشخصية تأثير بالغ في الثقافة الشعبية. [المترجم].

2 - علم المعلومات حقل متعدّد الاختصاصات يهتمّ في المقام الأوّل بجمع المعلومات المتراكمة وتنظيمها وإدارتها وتخزينها وإيجادها ونشرها. أمّا المعلوماتية البيولوجية فتهتمّ باستعمال المناهج الرياضية والإحصائية والحاسوبية لدراسة دور الجزيئات البيولوجية في تعديل الخلايا. وتُعدّ تكنولوجيا المعلومات فرعا من الهندسة الكهربائية والرياضيات التطبيقية يهتمّ بدراسة أنظمة معلومات الحاسوب الأساسية المرتكزة على نظرية شانون للمعلومات (التي سنناقشها أدناه في الفصل 17) كما يهتمّ بتصميم تلك الأنظمة وتطويرها وتنفيذها وإسنادها وإدارتها.

3 - يذكّرنا هذا المثال بما ورد في الحديث النبويّ الشريف: في إجابة الرسول صلى الله عليه وسلّم عن سؤال جبريل عليه السلام عن الإحسان، فقال: «الإحسانُ أَنْ تَعْبُدَ اللَّهَ كَأَنَّكَ تَرَاهُ، فَإِنْ لَمْ تَكُنْ تَرَاهُ فَإِنَّهُ يَرَاكَ» صحيح البخاري، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة (مصورة عن السلطانية بإضافة ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي)، ط1، 1422هـ ج1، ص19 وكذلك ج6، ص115. [المترجم].

4 - يوفّر فلوريدي Floridi(2010) فكرةً عن الطرائق الاصطلاحية لمعلومة الفهم بوصفها مظهرا للكون موضوعيا ممكن القيس. وهذه الطرائق ترتكز مبدئيا على مفاهيم مشتقّة من نظريات نمط شانون ومن تكنولوجيا الحاسوب - وهي لا تهتمّ بالمظاهر الأكثر ذاتيةً للقضايا. وقد حاول نوتا Nauta(1972) دمج نظرية شانون عن المعلومة في العلاماتية (علم العلامات)، نحو نظرية تفسيرية منسجمة، ولكنه فشل في تجاوز المشكل الذي تواجهه كلّ من نظرية شانون عن المعلومة والعلاماتية في تفسير المظاهر «الذاتية» للمعلومة البيولوجية. فلا يمكن لأيّ نظرية تنظر إلى المعلومة بوصفها ظاهرة موضوعية أن تفسّر كيف يمكنها أن تتسبّب في حدوث

أمر مّا، من قبيل تسبُّب الضوء الأحمر في توقُّف السيارة، أو كيف يمكن لأفراد مختلفين أن تكون لهم استجابات مختلفة تجاه المعلومة نفسها.

5 - في التراث البيانيّ العربيّ الإسلاميّ يُدعى هذا الضرب من الأدلّة النصبة. يقول الجاحظ (ت. 255هـ): «النصبة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد». انظر: البيان والتبيين، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1423هـ، ج1، ص12. [المترجم].

6 - من الآية 14 من سورة الرعد، وقد رأينا أنّها عبارة تدلّ على معنى التشبيه الوارد في النص الأصليّ: slip through our fingers like a shadow. [المترجم].

7 - ظهر المعنى العادي لكلمة (information) في القرن الرابع عشر الميلاديّ من أصل لاتينيّ (info – matio) ومعناه: شكّل، نظّم، رتّب. إنه شيء مّا يعطي شكلا للذهن. ويصف معجم الدكتور جونسون (1755) المعلومة بما هي قول شيء مّا لشخص مّا والمحتوى الذي تمّ إرساله. أمّا معجم أكسفورد الإنجليزي الصادر سنة 1961، فيعرّف المعلومة كما يلي: (أ) عمل التدريب، تكوين الذهن أو الطبع وقولبتهما، والتمرين، والتعليم (ب) فعل الإخبار؛ تواصُل معرفيّ أو «نبأ» بعض الأحداث والوقائع؛ عمل إعلام شخص مّا بشيء مّا أو تلقّي ذلك عنه، و(ج) معرفة تواصلية تتعلق بواقعة معيّنة أو بموضوع معيّن أو بحدث معيّن؛ تمّ تقييم شخص معيّن به أو قيل له عنه؛ المخابرات، الأخبار. (كابورو، 1985).

8 - مصطلح إنتروبيا (entropy) يعرب أحيانا بكلمة (اعتلاج) مصطلح أساسي في الفيزياء ضمن التحريك الحراري في الغازات أو السوائل، وخاصة بالنسبة للقانون الثاني للترموديناميك، الذي يتعامل مع العمليات الفيزيائية لأنظمة التجمعات الكبيرة للجزيئات ويبحث في شروط مسيرها كعملية تلقائية أم لا [. . .] مثال على ذلك إلقاء قطرة من الحبر الأزرق في كوب ماء، نلاحظ أن نقطة الحبر تذوب وتنتشر رويدا رويدا في الماء حتي يصبح كل جزء من الماء متجانسا بما فيه من حبر وماء. ولوصف فكرة الإنتروبيا نفترض المثال المذكور أعلاه وهو مثال الماء ونقطة الحبر الذائبة فيه فنجد أن اختلاط نقطة الحبر بالماء سهل ويتم طبيعيا، أما إذا أردنا فصل نقطة الحبر ثانيا عن الماء ليصبح لدينا ماء نقي وحبر نقي فتلك عملية صعبة ولا تتم إلا ببذل شغل كبير. فنقول أن حالة المخلوط له إنتروبية كبيرة، بينما حالة الماء النقي والحبر النقي فهي حالة يكون أنتروبيتها منخفضة. [المترجم نقلا عن موسوعة ويكيبيديا – بتصرّف].

9 - أرنست والتر ماير (Ernst Walter Mayr) (1904–2005): أحد أهمّ علماء البيولوجيا التطوّريّين في القرن العشرين. وقد أوجد تعريفا جديدا للأنواع، فرأى أنّ النوع ليس عبارة عن مجموعة من الأفراد المتجانسين شكليّا ومورفولوجيّا، بل إنّها مجموعة لا يمكنها التزاوج إلا فيما بينها. [المترجم].

10 - يقدم مياينارد سميث (2000) عرضا واضحا للدور الوحيد الذي تقوم به المعلومة في تطوّر الأنظمة البيولوجية وفي صيانتها، أمّا جودفري – سميث (2007) فيستعرض القضايا الفلسفية التي يطرحها استعمال المفاهيم المعلوماتية في البيولوجيا.

11 - يُطلق عليه كذلك مصطلح الأيض، أو عملية التمثيل الغذائي (Metabolism): وهي مجموعة من التفاعلات الكيميائية التي تحدث في الكائنات الحية على المواد الغذائية المختلفة بواسطة العوامل الإنزيمية بغرض الحصول على الطاقة أو بناء الأنسجة. [المترجم نقلا عن موسوعة ويكيبيديا – بتصرّف].

12 - تُعدّ الطاقة المشتقّة من التفاعلات النووية استثناءً.

13 - ليس من الضروريّ أن تتساوى كمّيات المعلومات والطاقة التي يحتوي عليها الكائن، حتى وإن كان كلاهما نتاج الدرجة التي بفضلها تتميّز البنية التنظيمية عن الفوضى. وكلاهما يستلزم مفاهيم مختلفة للأنتروبيا، ما دامت هذه الأخيرة معيارا معاكسا لمقدار النظام والتنظيم. وتحيل الأنتروبيا على مقدار الفوضى في النظام الحراري الديناميكي، وإلى المسار الذي تقع الفوضى خلاله. واستنادا إلى القانون الثاني للديناميكا الحرارية، فإنّ الأنتروبيا الكلّية هي نظام ديناميكي حراريّ معزول ينحو نحو الزيادة عبر الزمن، لذلك، فإنّ الأنساق المنظّمة تنحو نحو الانخفاض وتصبح أقلّ تنظيما، ما لم يتمّ دعمها بطاقة خارجية. وهذا ما يفسّر انتقال الأشياء الحارّة إلى البرودة، وانحلال الخلايا فيزيائيّا، وحاجة الكائنات الحيّة إلى التزوّد بالطاقة لتبقى على قيد الحياة. وكما لاحظت لاسيرا (2003)، فإنّ «الأنتروبيا هو أوّل مشكل تكيُّف يجب أن تحلّه مختلف أشكال الحياة، ومن ثمّ، فإنّ العمليات التطوّرية قد وضعت أنظمة الذكاء المعنيّة أساسا بالمعرفة، والتسيير،

وإدارة مصادر الطاقة نحو تأمين أسباب الحياة، وبلوغ الأهداف الموسومة لكلّ مرحلة من مراحل الحياة».
ويمكن النظر في عرْض لمختلف مفاهيم الأنتروبيا على الموقع الآتي: http : / /entropysite . oxy . edu

14 - يشير الكاتب هنا إلى قانون حفظ المادة، ونصّه: المادّة لا تفنى ولا تُستحدث، بل تتغيّر من شكل إلى شكل آخر. وقد صاغه الكيميائي الفرنسي الشهير أنطوان لا فوازييه (Antoine Lavoisier) (1743-1794). [المترجم].

15 - يُسبّب مرض الزهايمر ((Alzheimer الخرف الشيخوخيّ، وهو مرض مُستعص وانحلالي ويشكل أكثر الأمراض شيوعا عند الشيخوخة. سُمّيَ المرض تيمُّنا بالطبيب النفسي والعصبي الألماني ألويس ألزهايمر الذي وصفه وشخّصه سنة 1906. وفي المراحل الأولى من المرض، تكون أكثر الأعراض شيوعا التي يمكن التعرف عليها فقدان الذاكرة، مثل صعوبة تذكر الحقائق التي تعلمها المريض حديثا. [المترجم نقلا عن موسوعة ويكيبيديا - بتصرّف].

16 - التنبيغ (transduction): في علم الوراثة، هو تحوّل من حامض نوويّ DNA بكتيريّ جزئيّ إلى آخر بواسطة ناقل فيروسيّ. [المترجم]

17 - يرى جت (1996، ص181) أنّ «الطاقة والمادّة تُعدّان أساس الكمّيّات الكونية. مع أنّ مفهوم المعلومة أصبح فقط أساسيّا وبعيد المدى، وهو ما يفسّر نمذجته بوصفه الكمّ الأساسيّ الثالث». وكما يرى الباحث نفسه (جت، 2006، ص121) فإنه: «على الرغم من أنّ المادّة والطاقة خاصّيّتان ضروريّتان وأساسيّتان للحياة، فإنهما لا تتضمّنان، في حدّ ذاتهما، أيّ تفريق أساسيّ بين الأنظمة الحيّة وغير الحيّة».

قراءات نقديّة في دراسة أرنولد قرين حول مشاركة العلماء في مشروع خير الدّين التّحديثي (1873-1877)

محمد العادل/ باحث، تونس

■ **تعرّضت العديد من الدراسات والأبحاث إلى المشروع التحديثي الذي عرفته البلاد التونسية خلال فترة تولّي خير الدين للوزارة (1878-1873)، فتوقفت عند مدى مشاركة الفئة العالمة التونسية في هذه التجربة، خاصة وأن صاحب هذا المشروع كان يسعى إلى تحقيق الالتحام بين حملة الشريعة والرجال العارفين بالسياسة، وذلك من «أجل مصلحة الأمّة». وكان ذلك بتقسيم الأدوار «فشغل السياسة المصالح ومناشئ الضرر، والعلماء يطبقون العمل بمقتضاها على أصول الشريعة»(1).**

وتعتبر دراسة الباحث أرنولد قرين من أبرز الدراسات التي تطرقت إلى هذه المسألة، حيث توصلت إلى محصلة مفادها أن مشاركة العلماء التونسيين في مشروع خير الدين التحديثي (1877-1873) لم تكن إلا نتيجة رغبة هؤلاء في الحصول على الكثير من الامتيازات والدفاع عن مكانتهم المرموقة والمتميزة لدى سلطة المخزن(2)، فإلى أيّ مدى يمكن أن نتوافق مع ما توصّل إليه هذا الباحث؟، بمعنى هل أن مشاركة العلماء في هذا المشروع التحديثي كانت نتيجة ارتباطهم بالسلطة السياسية ولم تكن وليدة قناعة شخصية منهم بهذا المشروع؟

I) مشاركة العلماء في مشروع خير الدين:

حرص خير الدين على إقناع الفئة العالمة بأن التحديث ضروري لإنقاذ البلاد من التدخّل الأجنبي، وأن المسار التحديثي لا يتعارض مع تعاليم الدين الإسلامي. وللدخول في هذا المسار أقدم منذ سنة 1867 م على تأليف كتاب أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، الذي حدّد فيه الخطوط العريضة والكبرى لمشروعه الإصلاحي.

وتبرز أهمية دور الفئة العالمة في هذا المُصنّف أنه قد أُلّف بمساعدة بعض العلماء الذين كانوا مُؤيدين لأفكار خير الدين التحديثية، فإضافة إلى حضور أفكار محمود قابادو، وأحمد بن أبي الضياف، اللذين يبدو أن خير الدين قد تأثر بها بفعل لقاءاته المستمرّة بهما فقد شارك في صياغة الكتاب كل من الشيخين سالم بوحاجب وبيرم الخامس. فلا غرو أن تتضمن

دعوة خير الدين الإصلاحية ضرورة بلورة «تنظيمات مبنية على الأصول الفقهية والشرعية»(3)، حيث أمدّه هذان الشيخان بالعديد من الأمثلة والاستشهادات من أقوال العلماء القدامى من أمثال أبي حامد الغزالي (ت 1111م)، وابن خلدون (ت 1406م) وابن المـوّاق* (ت 1492 م)(4).

وما إن وصل خير الدين إلى الوزارة حتى شرع في تطبيق مشروعه الإصلاحي. ولئن لم يتمكن من تحقيق الوجه السياسي لمشروعه الإصلاحي*، مُتعلّلا بأن الباي قد رفض ذلك بشدّة(5)، فإنه اتجه إلى ميادين أخرى، وأهمّها مؤسسة الأوقاف، والمؤسسة التعليمية والقضائية وميدان الطباعة والصحافة. وكان في ذلك مُخلصا في اعتقاده بضرورة إسهام العلماء في مشروعه. فعمل، قدر الإمكان، على جلبهم للعمل معه.

1) مشاركة العلماء في تحديث مؤسسة الأوقاف:

تبرز مشاركة العلماء في تحديث مؤسسة الأوقاف من خلال تعيين خير الدين للشيخ بيرم الخامس على رأس الجمعية والشيخ أحمد الورتاني نائبا له. وبذل بيرم الخامس جهدا كبيرا من أجل انتشال الجمعية من وضعها المزري(6)، وأتت جهوده أكلها، حيث أمكن له تحقيق شيء من التنظيم في شؤونها. فعيّن ممثلين للأوقاف في المناطق الريفية.

وشكّل لجانا مشرفة على الأحباس بمساعدة قضاة وولاة. وأسّس هيئة خاصة تنظر في الدعاوى، والمشكلات الحادثة. وعهد إلى الوكلاء بالنظر في دعاوى الأوقاف ضمن المحاكم الشرعية(7). وبعد تسعة أشهر من مباشرة مهامه، استطاع الشيخ بيرم الخامس تكوين فكرة شاملة وواضحة حول وضع الأوقاف في البلاد، فكتب تقريرا في هذا الشأن إلى الوزير خير الدين بمساعدة نائبه الشيخ أحمد الورتاني، وعرفت جمعية الأوقاف خلال هذه الفترة تحسنا ملحوظا، ما مكّنها من تدعيم باقي المؤسسات دعما ماليا، تمثّل بالخصوص في تقديم رواتب من دخل الأوقاف لأعضاء المجالس الشرعية والمدرّسين والأئمة(8).

2) مشاركة العلماء في تحديث التعليم:

تبرز هذه المشاركة من خلال مشاركة عدد من العلماء في تركيبة اللجنة التي كونها خير الدين للنظر في مراجعة برامج التعليم في الجامع الأعظم وفي أحوال المدرسين والطلبة أيضا، ووضع برامج التعليم بالمدرسة الصادقية وضبط تفاصيل تلك المهام بقانون صدر في 15 ربيع الثاني 1291/ 10 جوان 1874. ومن أبرز العلماء الذين شاركوا في هذه اللجنة نذكر بيرم الخامس والطاهر النيفر وأحمد بن الخوجة ومصطفى رضوان وعمر بن الشيخ وأحمد الورتاني(9).

3) مشاركة العلماء في تحديث ميدان الطباعة والصحافة:

كلّف خير الدين الشيخ بيرم الخامس بترؤس جريدة الرائد التي صدرت في 1860، أما إدارتها فقد تولاّها منصور كارليتي*. وتولّى تصحيح الكتب، وجريدة الرائد التونسي العالمُ المصري حمزة فتح الله السكندري*(ت 1918)، وقدّم لإدارة تحريرها الشيخ محمد السنوسي (ت 1900)(10). وكانت أغلب المقالات تُكتب من طرف محمد السنوسي ومحمد بيرم الخامس وسالم بوحاجب. وتقوم هذه الصحيفة، إضافة إلى نشر الأخبار الرّسمية، بالترويج للأفكار الإصلاحية لخيرالدين، فقد أصدرت مقالا للعالم المصري رفاعة رافع الطهطاوي يدعو فيه العلماء لضرورة تعلّم اللّغات الأجنبية وتدريسها(11).

أما المطبعة، فقد كلّف خير الدين محمد بيرم الخامس بإدارتها بمساعدة أحمد الورتاني. وساهم ذلك في انتعاش طباعة الكتب، إذ صدر في عهد وزارة

خير الدين(1873 – 1877) أربعة وعشرون كتابا. كان العديد منها مؤلفات مدرسية في المواد العصرية موجهة لتلاميذ المدرسة الصادقية. ثم طبع فيما بعد العديد من الكتب الفقهية والتاريخية والدواوين الشعرية(12).

4) مشاركة العلماء في تحديث المؤسسة القضائية:

حرص خير الدين عند محاولة إصلاح هذا القطاع الحسّاس على مشاركة قضاة المجلس الشرعي، وعلى هذا الأساس شملت اللجنة المشرفة على الإصلاح المشايخ : الشاذلي بن صالح وأحمد بن الخوجة والطاهر النيفر وأحمد كريم ومحمد النيفر ومحمد بيرم الخامس ومحمد البارودي ومحمد الشاهد(13). وانتهت اللّجنة في أعمالها إلى إصدار المرسوم المؤرخ في 25 ماي 1876. نتج عنه إيجاد ترتيب للحُكّام الشرعيين، واشتمل على 60 فصلا تؤكد على توحيد القضاء الشرعي في قانون واحد(14). وجعل محكمة الحاضرة المعروفة بـ «دار الشريعة»(15)* كمحكمة استئناف أو محكمة عليا تنظر في الأحكام التي تصدرها المجالس الشرعية بالمدن الداخلية(16).

من ناحية أخرى، عمل خير الدين على ضبط مهنة شهود العدل بقانون يُشدّدُ على تحديد عددهم، وضبط شروط انتدابهم ومراقبة أعمالهم(17). ويندرج هذا القانون في إطار مقاومة التسيّب الذي علق بهذه المهنة خلال هذه الفترة(18).

II) رؤية نقدية من موقف أورنولد قرين في مشاركة العلماء في مشروع خير الدين التحديثي :

يذهب أ. قرين في دراسته إلى أن مشاركة العلماء في مشروع خير الدين التحديثي لم تكن نتيجة قناعة شخصية لهؤلاء بهذا المشروع وإنما كان نتيجة غايات وأهداف ذاتية بالأساس. فقد ربط مشاركتهم خاصة بارتباط العديد من الأسر العالمة كبيرم وبن الخوجة بالبايات والمخزن، وقد مكنها هذا الارتباط من تكوين ثروات كبيرة.

ونتيجة لذلك كانت هذه الأسر تؤيد سياسات البايات-خاصة وأنها كانت تشعر بأنها مدينة للبايات بما تحصّلت عليه من ثروة- ومنها السياسة التحديثية التي انطلقت مع منتصف القرن التاسع عشر، كما أكد أن أغلب الذين انضمّوا إلى مشروع خير الدين كانوا بالأساس من الأفاقين الباحثين عن الحظوة الاجتماعية والحصول على المزيد من الوظائف(19).

وعند اطلاعنا على العديد من الوثائق الأرشيفية توصلنا إلى نتائج تؤيد ما ذهب إليه هذا الباحث حيث أكدت هذه الوثائق أن انخراط هؤلاء العلماء كان نتيجة رغبتهم في الحصول على عدد أكبر من الوظائف والامتيازات أي الرغبة في دخل أوفر(20). فقد أصبح أحمد الورتاني أو الورتتاني أحد أعضاد خير الدين في سياسته التحديثية لأنه معدود من رجال المخزن»(21).

وكان هذا الشيخ شديد التردد على خير الدين وكذلك على صهره الوزير المتنفّذ آنذاك مصطفى خزندار*. وإثر القطيعة التي حصلت بينهما (أي بين خير الدين ومصطفى خزندار) مال الشيخ الورتاني إلى الطرف المنتصر وهو خير الدين، الذي بادر وعينه نائبا لرئيس جمعية الأوقاف(22).

كما أن الشيخ أحمد جمال الدين الخياري (ت 1915) انخرط في مشروع خير الدين التحديثي، رغم أنه كان معروفا بمعارضته الشديدة للأفكار التحديثية، كأفكار جمال الدين الأفغاني (ت1897)، ومحمد عبده (ت 1905) ورشيد رضا(ت 1935)(23).

والظاهر أن «ولاءه الأعمى» للمخزن، ورغبته في الحصول على بعض الوظائف والامتيازات جعلاه

ينخرط في هذا المشروع دون أن تكون له قناعة فكرية حقيقية به(24).

وعموما يمكن القول إن انخراط هؤلاء العلماء في مشروع خير الدين التحديثي قد ضمن لهم الحصول على العديد من الامتيازات الهامة. فقد طلب الشيخ أحمد كريم المُفتي الحنفي من الوزير خير الدين في جمادى الثانية 1293هـ/ الموافق لجويلية 1876 م الاصطياف في رادس والإعانة على ذلك بشيء من المال»(25).

وقام خير الدين بتوفير جراية خصوصية لشيخ الإسلام أحمد بن الخوجة، وأخرى بنحو نصفها إلى الشيخ الطاهر النيفر القاضي المالكي نظير إعانتهما له في مشروعه الإصلاحي. وبعث الباي أيضا إلى الشيخ الأول « بفرس هشوش وحكة نشوق بعطر الفشوش». وأعطى الشيخ الثاني ثلاثة آلاف وستمائة ريال بعنوان كروسة لركوبه سنة 1874(26). ومكّن الشيخ محمد الشاذلي بن صالح من كروسة بدوابها ليذهب بها إلى مقام سيدي بوسعيد الباجي(27).

ويذكر الباحث أ. قرين عاملا آخر ساهم في مشاركة العلماء في هذا المشروع الإصلاحي، وهو عامل الانتساب إلى شريحة اجتماعية معيّنة، فأكد أن الذين ليس لهم مكانة اجتماعية متميزة كانوا أكثر ميلا إلى الفكر التحديثي، بمعنى أن هؤلاء العلماء كانوا يرنون من خلال هذه الإصلاحات إلى إمكانية تغير التراتبية الاجتماعية السائده، حيث كان المشهد الاجتماعي للعلماء يهيمن عليه بعض الأسر العالمة المقربة جدا من المخزن كعائلة بيرم وبن الخوجة والبارودي المنتمين إلى المذهب الحنفي، مذهب أصحاب الحكم، وعائلة النيفر وعائلة ابن عاشور المنتميان إلى المذهب المالكي مذهب السواد الأعظم من سكان البلاد. وبالتالي فإن العلماء الأقل حظوة من هذه الأسر قد مثل لهم الانضمام إلى مشروع خير الدين فرصة مواتية للالتحاق بالأسر المحظوظة لتبوّئ مكانة اجتماعية أكثر حظوة ووجاهة لدى سلطة المخزن.

ويعتبر هذا الباحث أن تعاطف العلماء الأحناف من ذوي الحظوة، وخاصة بيرم الخامس وأحمد بن الخوجة، يعود إلى الارتباط التقليدي لهذه العائلات مع المخزن، فكان من مصلحتها الدفاع عن السياسات التي تتبعها السلطة الحاكمة(28).

وفي الحقيقة فإن هذه العوامل التي دفعت هؤلاء العلماء للمشاركة في الحركة التحديثية لم تكن وليدة مشروع خير الدين بل إنها تعود إلى الفترة التي شهدت فيها البلاد إعلان الدستور وانبثاق المجالس التمثيلية (1861-1864)، فقد بينت الوثائق الأرشيفية أهمية مشاركة العائلات الحنفية العالمة في هذه المجالس التمثيلية (بيرم وبن الخوجة والبارودي)(29) التي كانت شديدة الارتباط بالمخزن وسياسته.

وبيّنت الوثائق الأرشيفية أيضا أهمية مشاركة بعض العائلات المالكية العالمة في هذه المجالس وأهمّها عائلة النيفر، والتي بدورها كانت وثيقة الارتباط بالسلطة السياسية التي أغدقت عليها العديد من الامتيازات والإحسانات والهبات(30). ممّا جعلها تتبنى سياسته واستراتيجياته (ومنها المجالس) لأنها تعتبر نفسها مدينة لها بالوجاهة الاجتماعية.

ورغم توافقنا مع ما توصل إليه قرين من أن مشاركة بعض العلماء كان نتيجة أغراض ذاتية وبغية حصول هؤلاء العلماء على امتيازات أكثر والترقي في المراتب، فإننا لا ننكر أن من العلماء الذين انخرطوا في سياسة خير الدين التحديثية من كانت تحدوهم رغبة حقيقية في الإصلاح لاطلاعهم على التطورات الحاصلة في البلدان الأوروبية والإسلامية (الأستانة خاصة). فقد إطلع الشيخ بيرم الخامس على العديد من المؤسسات العصرية القائمة في البلدان الأوروبية، وفي إسطنبول، وذلك من خلال أسفاره الشخصية والبعثات الدبلوماسية.

وكذلك رافق الشيخ سالم بوحاجب خير الدين إلى إسطنبول سنة 1871. وأقام في إيطاليا لمدة ست سنوات بصفته مساعدا للجنرال حسين في القضية التي رفعتها الحكومة التونسية ضد نسيم شمامة اليهودي*(31)، فحذق اللّسان الايطالي، وزار كذلك أثناء إقامته بالخارج معرضا في باريس، وساهم ذلك في توسيع نظرته وتعميق رؤيته(32).

علاوة على ذلك فإن أ. قرين قد بنى نتائجه واستنتاجاته أساسا على العلماء من ذوي الوظائف الدينية فقط، مُلغيا بذلك العلماء الذين ينتمون إلى الوظائف المخزنية، مثل أحمد بن أبي الضياف، ويوسف بن أحمد بن عثمان جعيط الذي كانت له «اليد الطولى في تحرير القوانين الراجعة لأصول عهد الأمان»(33)، وكذلك الشيخ محمد العزيز بوعتور الذي كان من أبرز أعضاد خير الدين في مشروعه الإصلاحي حيث «كان عمدته في الأعمال الإدارية والتحريرات الدولية والمسائل الشرعية... وكان من الرجال العاملين في إصلاح نظام التعليم بالجامع الأعظم وفي تأسيس المدرسة الصادقية وتأسيس جمعية الأوقاف وتنظيم المحاكم الشرعية وسن قانون العدل»(34).

كذلك أسّس أرلوند قرين نتائجه على العلماء الموجودين داخل الحاضرة فحسب، دون أن يُولي فائقة عنايته بالعلماء المتواجدين في المناطق الداخلية ليبرز موقفهم من الحركة التحديثية في البلاد، كالشيخ ابراهيم بوعلاق* مفتي نفطة، الذي بارك فكرة التنظيمات العثمانية، كدستور 1876 ورآه «كافيا لحفظ أمن الرعايا على مختلف أجناسهم ومعتقداتهم».

وأنتقد العلماء المُعارضين لإصلاحات الصدر الأعظم مدحت باشا واتهمهم بـ«عدم الغوص في حقيقة الشرع»(35) وعلماء الساحل مثل مفتي سوسة محمد عمار، وقاضيها محمد علي السقا(36)، مُعتبرا أن النتائج والاستنتاجات التي توصّل إليها انطلاقا من علماء الحاضرة والمنتميين إلى الوظائف الدينية كافية لتُعمّم على كل العلماء التونسيين.

وعموما يمكن القول إن أغلب العلماء التونسيين قد كانوا رافضين لهذه الحركة التحديثية. ويعود ذلك حسب رأينا إلى عدة اعتبارات:

أولا: تخوّف هؤلاء العلماء من أن تؤدي الأفكار الجديدة التي سيفرضها هذا التحديث إلى صعود فئة جديدة تهدّدُ نفوذهم ومناصبهم وامتيازاتهم، وخاصة احتكارهم للمناصب العلمية والدينية التي كانوا يتوارثونها. إذ أن هذه الأفكار الجديدة قد تؤدي إلى تغيّرات في هياكل السلطة والمجتمع(37) تفضي إلى صعود أطراف اجتماعية جديدة قد تقوض ما يتمتعون به من حظوة وامتيازات.

ثانيا: يمكن أن نشير إلى أن هذه الفئة العالمة كانت رافضة لهذا التحديث المتأتي من الحضارة الأوروبية لأنها كانت مُتوجسة من أن يضرب الأسس الأساسية للهوية الإسلامية، ذلك أن الإسلام في المجتمعات الإسلامية يتجسّد كمنظومة مقدّسة تُبرّرُ جميع الممارسات والعلاقات الاجتماعية السائدة والمكرّسة(38)، وهذا التحديث الذي هو - في نظرها دائما- على النمط الأوروبي قد يُزعزع أركان هذه المنظومة ليركز منظومة جديدة تقوم على نظام علماني وضعي، يعتمد أساسا على العقل والأفكار التحديثية، ويتعارض في الكثير من جوانبه مع أحكام الشريعة الإسلامية.

1) خير الدين التونسي، أقوم المسالك في معرفة احوال الممالك، تمهيد وتحقيق المنصف الشنوفي، بيت الحكمة، المجلد الاول، 2000، سنطلق عليه لاحقا أقوم المسالك ص 139
2) أ. قرين، العلماء التونسيون، ترجمة حفناوي عمايرية - أسماء معلى، نشر المجمع التونسي بيت الحكمة، دار سحنون للنشر والتوزيع، 1995،
3) عبد اللطيف الهرماسي «العلماء والإصلاح: دراسة في سوسيولوجية النخبة العالمة وموقفها إزاء المسعى الاصلاحي في تونس»، المجلة التونسية للعلوم الاجتماعية (RTSS)، العدد 1999، 18، ص32
* هو محمد بن يوسف بن أبي القاسم بن يوسف العبدري الغرناطي الأندلسي، كان قاضيا في مالقة. واشتغل قاضي الجماعة في غرناطة، راجع الزركلي، قاموس تراجم أشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، 1980 ،ج 7، ص 155
4) قرين، 1995، ص 147
* كان خيرالدين وأنصاره، كمحمد بيرم الخامس وسالم بوحاجب وغيرهم يرغبون في إعادة العمل بالدستور الذي علق إبان إندلاع انتفاضة علي بن غذاعم في 1864
5) أحمد عبد السلام، مواقف إصلاحية قبل الحماية، الشركة التونسية للتوزيع، 1986، صص 79-78
6) حول ذلك راجع محمد العزيز ابن عاشور «دور بيرم الخامس الإصلاحي مدة رئاسته جمعية الأوقاف (1874 - 1878)»، المجلة التاريخية المغاربية، السنة 19، العدد 68-67، 1992، صص 286-2845
7) أتيلا جيتين، 2005، ص 143
8) بيرم الخامس، صفوة الإعتبار بمستودع الأمصار والأقطار، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 2000، ج 1 ، ص 530 - 531.
9) أحمد عبد السلام، الصادقية والصادقيون، بيت الحكمة، 1994، ص 12
*إسمه الحقيقي بول فانسون كارليتي Paul Vincent Carletti، هو صحفي ومترجم ومؤلف إيطالي. ولد بقبر سنة 1822 وتوفي ببركسال ببلجيكيا سنة 1892، التقى بالجنرال حسين بباريس فكلفه بعدة اعمال في الترجمة، ويبدو أنه شجعه للقدوم إلى تونس لينشئ فيها صحيفة عربية، راجع سعاد لعذاري «أثر المدرسة الإصلاحية التونسية في تفكير الفقيه المغربي محمد الحجوي»، ضمن مؤلف ما استلهمه الأدباء والعلماء الوافدون على تونس في العصر الحديث، مهدى إلى روح محجوب بن ميلاد تنسيق محمد صالح بن عمر، أشغال ندوة نضمتها جمعية قدماء تلاميذ الصادقية بالاشتراك مع المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون يومي 28-27 افريل 2001، ص 96
* ترجمته في مؤلف الزركلي، 1980، ج2، ص 270
10) محمد الفاضل ابن عاشور، الحياة الأدبية والفكرية بتونس، محاضرات، معهد الدراسات العربية العالية جامعة الدول العربية، 1956، ص 13
11) نفسه، ص152
12) قرين، 1995، ص 153، وكذلك الشيباني بنبلغيث، بحوث ودراسات في تاريخ تونس الحديث والمعاصر، الأطلسية للنشر-مكتبة علاء الدين، 2001 ،ص 39
13) المنجي صميدة، خير الدين الوزير المصلح، الدار التونسية للنشر، 1971 (بالفرنسية) ص 146
14) كريكن، خير الدين والبلاد التونسية، تعريب البشير بن سلامة، دار سحنون تونس، 1988، ص199
* أسست هذه الدار بأمر من امحمد باي في 13 نوفمبر 1856 وأطلق عليها «دار الشريعة المعمورة»، وحجر على جميع ولاة الشرع الحكم خارج هذه الدار، وخص هذا المقر بإنعقاد مجلس يحضر فيه شيخ الإسلام والمفتون ويضم الداي ويستمر ذلك في كل أسبوع، ابن أبي الضياف، إتحاف أهل الزمان بملوك تونس وعهد الأمان، إعداد مجموعة من الباحثين، وزارة الثقافة، 1999، ج 4، ص 222، وكذلك المنجي صميدة، 1971، بالفرنسية، ص 145.
16) نفس المصدر ،ج4، ص 24
17) بيرم الخامس، 2000، ج1، ص 538

18) أكد الفصل السادس من هذا الأمر المنظم لمهنة عدول الاشهاد الجدد بأن يلتزموا بالمروءة والتيقظ والتحاشي عن الرذائل وأن يكون العدل الجديد عارفا بصناعة التوثيق والخط وما تصح الشهادة به.... ولا يتولى هذه الوظيفة إلا الأمثل فالأمثل في كل مكان..، راجع حول هذه المسالة، عبد الواحد المكني «عدول الإشهاد بالساحل التونسي في بدايات الحماية (1904-1874)، محاولة لدراسة التنفذ الاجتماعي»، ضمن مؤلف من البيزاكيوم إلى الساحل مسيرة منطقة تونسية عبر العصور، تبر الزمان وكلية الاداب والعلوم الإنسانية بسوسة. 1999، صص 67-66

19) قرين. 1995، ص 161-160

20) نفس المرجع السابق

21) محمد بن الخوجة، صفحات من تاريخ تونس، دار الغرب الإسلامي، 1986، وكذلك نفس المؤلف، 1985، ص 90

*مملوك من أصل يوناني واسمه الحقيقي «جورج كلكياس سترافلكيس» ولد بجزيرة شيو سنة 1817 م وفد إلى مدينة تونس صغيرا ودخل الدين الإسلامي وسمي مصطفى وترعرع في سراية حسين باي الثاني مع ابن أخيه الأمير أحمد وسمّاه عند توليه العرش في 1837 بخزندار مكان شاكير وزوّجه أخته وهكذا أصبح مصطفى صهرا لحاكم البلاد ووزيرا في الدولة وسنه لم يتجاوز الخمس والعشرين سنة وتوفي في 26 جويلية 1878. حول ترجمته بأكثر توسّع راجع الجنرال حسين، حسم الألداد في نازلة محمود بن عياد، تقديم وتحقيق الشيباني بنبلغيث وفتحي القاسمي، شركة بريزم تونس، جوان 2002، ص 33، الهامش4.

22) أحمد عبد السلام، 1994، ص 12

23) محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، دار الغرب الاسلامي، 1982، ج 2، صص 51-50

24) ساهم ارتباط هذا الشيخ بالمخزن في أنه أصبح ينتمي إلى الفئات الميسورة اجتماعيا، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال لباسه الفاخر حيث كان يلبس الحرامين واللحفة والجبّة من الحرير، كما أنه كان يستعمل عربة مستعملة بحصان (كاليس) في تنقلاته وزياراته، حول ذلك راجع محمد الشعبوني «أضواء عن حياة أحمد جمال الدين الخياري شيخ الطريقة القادرية»، المجلة التاريخية المغاربية، العدد 80-79، ماي 1995، ص 502

25) أ-و-ت، السلسلة التاريخية، الحافظة عدد 116، الملف عدد 366، ص 31

26) محمد بن الخوجة، 1986، ص 191

27) السلسلة التاريخية، الحافظة عدد 116، الملف عدد 364، الوثيقة عدد 18

28) قرين، 1995، صص 161-160

29) في بحثنا في رسالة الدكتورا قمنا بإنجاز جدول يضم أسماء العلماء الذين شاركوا في هذه المجالس التمثيلية واعتمدنا في ذلك على أ-و-ت، السلسلة التاريخية الحافظة عدد 137، الملف عدد 491، عدد الوثائق 11

30) حول علاقة هذه الأسرة بالمخزن راجع حمادي الدالي «توارث المهن بحاضرة تونس في الفترة الحديثة وتغير مسار العائلات»، ضمن منتدى نور الدين سريب للتاريخ الاجتماعي والثقافي بجرجيس الكتاب السادس المهن، إشراف سالم لبيض، منشورات اللجنة الثقافية بجرجيس، 2008، صص 78-77

31) محمد الفاضل ابن عاشور، تراجم الأعلام، الدار التونسية للنشر، 1970، ص 230

32) نفس المرجع السابق.

33) نفس المرجع، ص 179

34) نفس المرجع، ص 149 وكذلك محمد بن الخوجة، 1986، ص 436

* هو الفقيه المفتي الشاعر ابراهيم بوعلاق الزبيدي، تولى قضاء الجريد منذ 1858، حول ترجمته راجع محمد بوذينة، مشاهير تونسيين، دار سيراس، 1992، ص 50

35) حفناوي عمايرية، الصحافة وتجديد الثقافة، تونس في القرن التاسع عشر، المعهد الوطني للتراث، الدار التونسية للنشر، 1994، ص 248

36) بعث هؤلاء الفقهاء برسالة إلى خير الدين يؤيدون فيها مشروعه التحديثي ويطلبون منه أن يشمل هذا المشروع تنظيم مصاريف الزواج من المهر إلى الدخول حتى يتجنب الناس ما ينتج عن الزواج من الديون، مما يؤدي إلى ضياع أملاك الأهالي بسهولة إلى الأجانب، راجع الشيباني بنبلغيث، 2001، صص 71-70

37) أ. قرين، 1995، ص 161

38) عبد اللطيف الهرماسي، 1999، ص 35.

نقـد الوعـي الجمــالي

مـا الّذي يتيـح الجمع بين الجمال والحقيقـة فـي الأثـر الفنّـي ؟

آمال الحاج صالح/باحثة. تونس

الفــن هو الحفـظ الإبــداعي للحقـيـقــة فـي العمـل الفـنّـي

(مارتن هايدغر)

■ **اعلم أنّ شغف الإنسان في الحياة بالجمال يساوي، من حيث الدرجة، تعطشه لمعانقة المطلق وتوقه اللاّمتناهي لمعرفة أسرار الأشياء وللوصول إلى الحقيقة، فالجمال ديدنه وكنهه وما به يتقوّم، وهو ليس فقط نبراسا لذاته وهاديا لغيره وإنما إكسيرا للخلود وهبة من الدافع الحيوي. لكن اعلم كذلك أنّ الجمع بين الجمال والحقيقة هو ضرب من القول العجب والخلف المنطقي طالما أن الجمال هو حياة العاطفة والوجدان نصل إليه عبر الإحساس والتخيل والذاكرة والإلهام وتجاوره مفاهيم المتعة والذوق واللذة والتامّ والكامل**

وتناقضه مفاهيم القبح والمبتذل والهابط والمحرّف والناقص. أما الحقيقة فهي نتاج التجربة العلمية والعقل نصل إليها عبر منهج يستند إلى جملة من المبادئ والشروط المنطقية وتناقضها مفاهيم الخطأ والوهم والكذب والغلط والباطل، وتجاورها مفاهيم اليقين والبداهة والتصديق والصواب والتطابق بين العقل ونفسه في مستوى ما هو صوري. ومع الواقع في مستوى ما هو مادي وتنبع من الفهم والعاقلية والذهن والإدراك. علاوة أن الحقيقة هي مطلوب الخاصة من أهل الفطرة الفائقة وأصحاب البرهان ينفر منها الجمهور ويفضل عليها الرأي والظن والاعتقاد، في حين أن الجمال هو مقصد كل إنسان وفي متناول كل العامة مثلما هو في متناول الفلاسفة. فكيف السبيل إذن إلى تجاوز هذه الأمية المرهقة أو الاحتمالين المربكين: إما حقيقة وإما جمال؟ وماذا لو ننطلق من العمل الفني ذاته؟

التفكير الفلسفي الحاذق هو الذي يهتم بالخبرة الجمالية لذاتها تصديقا للمبدأ الشهير: العودة إلى الأشياء ذاتها قبل الأحكام المسبقة، وهو الذي يكشف عن كون الفن يعدّ نشاطا انسانيا عميقا يعبر به الفنان عن قدرته وتوقه المستمر نحو تجاوز الواقع المباشر، يتيح لحقيقة الوجود أن تكشف عن نفسها من خلال جملة من الآثار والمنجزات. ولنا في تراث الإنسانية من بناءات ومنحوتات ولوحات وجداريات خير شاهد وأحسن مثال. فلنمرر النظر إذن إلى أحد الآثار الفنية ولنحدق في إحدى لوحات بيكاسو مثل الموناليزا ولنسترق السمع للسمفونية التاسعة لبيتهوفن ولنتساءل كيف لتلك الألوان والخطوط والمناظر والأصوات والأنغام والايقاعات والأحجار والأعواد أن تتجاوز تعددها وكثرتها وتنصهر في شيء واحد وتتحول إلى عمل فني بالمعنى الأصيل

للكلمة؟ وإذا بحثنا وتأملنا فيه ماذا سنجد؟ هل سنعثر على الحقيقة مدفونة هناك مثلما يدفن الذهب في الرمل أم أننا سنحس بالجمال وذلك بأن نمتع العيون ونطرب الآذان ونغرف من نهر الحياة الخالد ما يسكن الجوارح ويطيب الخواطر؟ أليست هذه لحظة معانقة الأثر بوصفه حدث الحقيقة التي تمتلكنا ولا نمتلكها؟ ألم يقل فرويد أب التحليل النفسي إنها تعبر عن الماضي الطفولي للفنان وإن طيات الثوب الذي ترتديه تلك المرأة التي رسمها ليونارد دي فنشي تخفي مجموعة العقد والمكبوتات الجنسية الخاصة به؟ ألا تعكس الآثار الفنية عند ماركس وجهة نظر طبقية داخل المجتمع الذي ينخره التناقض؟ ألم يعتبر نيتشه موسيقى فاغنار حضورا باردا للروحانيات المسيحية؟ فأين الحقيقة من كل هذا الركام الهائل من التفسيرات؟ فهل ثمة مبررات لقيم خطاب فلسفي حول القيمة الجمالية؟ وهل هي مطلقة سرمدية أم نسبية دنيوية؟ وما علاقة الفن بالحياة؟ وما هي أغراض الفنان؟ وأين توجد القوى التي تقف وراء إنتاج الأثر الفني؟ هل هي الإحساس والخيال أم الحدس والشعور؟ وما علاقة الفنان بالتجربة الجمالية؟ وهل يعكس الفن المرحلة التاريخية التي يعاصرها أم يسهم في تغييرها والتأثير في حالتها المستقبلية؟ ما السبيل إلى قيام فن إنساني كوني؟ وكيف نميز في الايداع الفني بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي؟ وهل تتحدد التجربة الفنية من جهة المبدع أم من جهة المتلقي؟ وأي أسلوب ينبغي أن يعتمده حتى يستطيع أن يقوم بتصنيف فني للفنون؟ وما هو الفن الذي ينبغي أن نضعه في أعلى السلم والفن الآخر الذي يكون في المرتبة السفلى؟ وبماذا يتميز الجميل الفني عن كل من الجميل الطبيعي والنشاط العلمي والإنتاج الصناعي؟ ما الذي يجعل العمل الفني عملا فنيا بحق؟ وهل كل جميل هو، بديهيا، حقيقي وخير؟ وألا يمكن للشر والوهم أن يترافقا مع جمالية معينة؟ وهل أن الفن رؤية نفعية للإنسان تحقق التسلية وتملأ أوقات الفراغ أم أنه نشاط إبداعي لذاته وهو في حد ذاته غائية دون غاية؟ غير أن الإشكال الأساسي الذي يجدر بنا معالجته هو : هل نبني حكما في شأن الأثر الفني من خلال ما يعكسه من جمال أم بموجب ما يكشفه من حقيقة؟ فما الذي يبيح الجمع بين الجمال والحقيقة في الأثر الفني؟ إن معالجة هكذا إحراجا تقتضي مفصلة خطة البحث إلى لحظة أولى يكون فيها الانطلاق من تحديد مفهوم الفن من جهة علاقته بالطبيعة والصناعة والعلم والفلسفة والدين والأخلاق، والانتقال بعد ذلك للتطرق إلى مسألة الإبداع الجمالي والتساؤل عن دور ذاتية الفنان في التجربة الفنية، مع التوقف عند نقد الوعي الجمالي باعتباره واقعا لا محالة في الاغتراب والتشريع لحق جمالية القبح في المواطنة الاستيطيقية، ثم لنصل أخيرا إلى حدث الحقيقة كي لا تحجب في الأثر وتراوح هذا الأخير بين الرمز واللعب والاحتفال.

بيد أن ما يراهن عليه الإحساس وما هو في متناول الحكم هو تفادي الفن الهابط واللعب والجمال الصناعي والشروع في نفي الاغتراب والإقرار أن الحاجة إلى الفن الأصيل هي حاجة وجودية متأكدة وأن الحياة تكاد تكون غير محتملة من دون الاستمتاع بالآثار الفنية.

مقومات التجربة الفنية:

لا ينبغي أن نطلق اسم الفن إلا على ما نتج عن حرية، أي بصفة اختيارية تجعل العقل أساسا لأعماله.

لكن الفلسفة ارتبطت بالعقل وتكلم العقل لغة المفاهيم وصورت لنا المفاهيم أحداث الواقع، ولئن انغمست العلوم في التجربة وتكلمت التجربة بلغة الرياضيات والأرقام والمعادلات ونقلت لنا هذه المعادلات العلاقات بين الأشياء وصاغت قوانين الظواهر فإن الفنون ترتبط بالأحاسيس الدافئة والمتوترة والخيال الخلاب والمنتج وبالذاكرة العميقة والجماعية وستتكلم لغة الأهواء وستعبر لنا هذه المشاعر عما يدور داخل الذات من جموح نحو المطلق وثورة على السائد وإرادة لتجاوز الحدود نحو اللانهائي.

ربما كان مصطلح الفن غامضا بعض الشيء وآيتنا في ذلك أنه يطلق على التقنية وعلى الفنون الجميلة على الرغم من الاختلاف الكبير بين عمل الحرفي الموجه من قبل أهداف نفعية أداتية وعمل الفنان الممارس لذاته

والهادف إلى قيمة نوعية متعلقة بالجمال أساسا. لذلك يشير الفن في معناه العام إلى الإنتاج الإنساني الذي يجمع بين الحرية والعقل والإبداع. على هذا النحو يشير لالاند في معجمه إلى أن: الفن أو الفنون تعني «كائنا واعيا» وبالتالي يتميز الفن على الطبيعة تميز الفعل عن الحركة والحرية عن الضرورة من حيث أنه كما يقول فرنسيس بايكن «الشيء الذي يضيفه الإنسان إلى الطبيعة».

كما يتميز الفن عن العلم تميز المعرفة النظرية عن المعرفة العملية إذ لا يعرف الإنسان بالضرورة كل ما يقدر على فعله ولا يصنع بالضرورة ما يقدر على معرفته، وقد برهن كانط عن ذلك بقوله: «الفن هو العمل الوحيد الذي لا نملك مهارة صنعه حتى وإن كنا نعرفه على الوجه الأكمل». زد على ذلك أن الفن متميز عن المهنة لأن الفنان هو الصانع الذي يمتلك فكرة عما سيبدعه ولكنه يتحرر من كل غرض مادي.

كثيرا ما يقع الناس في الخلط «بين الفني والاستيطيقي والجميل فيستخدمون الواحد منها محل الآخر... غير أن هذا الاستخدام يدعو إلى الأسف، لأنه يخلطبين ثلاثة أنواع يختلف كل منها عن الآخر... فلفظ «الفن» يشير إلى إنتاج موضوعات أو خلقها عن طريق نوع من الجهد البشري. وهكذا نتحدث عن «الفنان الخلاق» وعن نتاج نشاطه وهو «العمل الفني». والجمال يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها. أما الاستيطيقيا... فهو يحتفظ في الكثير من الأحيان بمعنى اللفظ اليوناني الذي اشتق منه Aisthesis إذ أنه يشير إلى إدراك موضوعات طريفة والتطلع إليها».

ولو عدنا إلى اللسان اللاتيني للاحظنا أن اللفظ Ars قد اشتق منه مفهوم Beaux arts الذي يرتبط بالنشاط المهني والتقني. ونستنتج من هذا التحديد الابتيمولوجي أن الفن هو مهارة في الصنع وتقنية للعب وقدرة على الإنتاج والمعرفة الصانعة Savoir faire. لكن ما سر اشتهار تعريف الفن على أنه محاكاة للطبيعة؟ وما قيمة مثل هذا التحديد؟

يركز التصور السفسطائي منذ الاغريق على أن جذور الفن متأصلة في أعماق الذات بما أن الإنسان هو مقياس كل شيء وبالتالي يكون الفن مواضعة واصلاحا وجهدا منصبّا على تقليد المناظر والحركات والأصوات الطبيعية والجميل الفني هو مرآة عاكسة للجميل الطبيعي ولكي يصبح الإنسان فنانا عليه أن يتجول في الطبيعة ليستنسخ مواطن الجمال ويستلهم أسرار الإبداع. غير أن أفلاطون نقد هذا التصور بقوله: «الفن محاكاة للمحاكاة أو محاكاة مضاعفة» لأنه يتراجع عن الحق ثلاث مرات الأولى عن الجمال في ذاته (المثال) والثانية عن الجمال الطبيعي (المثيل) والثالثة عن الجمال الفني (الممثول)، ويستدل على ذلك بقوله: « إن هذه الأعمال تنتمي إلى المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الحقيقة وانه من الممكن الاتيان بها بسهولة حتى لو لم يكن المرء يعرف الحقيقة، إذ أنهم لا يخلقون إلا أوهاما لا أشياء حقيقية».

و ينتهي إلى الاقرار بأن الفن القائم على المحاكاة هو بعيد كل البعد عن مثال الحق بما هو جمال في ذاته وخير أسمى.

لهذا السبب يكشف أفلاطون عن وجود عروة وثقى تجمع الجمال والحق والخير ويعمد إلى تفسير الفن بوصفه تعبيرا عن الحقيقة ويتعالى به عن مجرد المحاكاة للمظاهر الخادعة ويرى أن مصدر الإلهام لدى الفنان هو المثال المعقول للجمال، وآيته في ذلك ما خاطب به هوميروس في محاورة إيون: «إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى الفن... ولكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك».

و يقصد أن علم الإنسان مأخوذ بالسماع بينما علم الآلهة مأخوذ بالعيان لذلك ينبغي أن تعلم آلهة الشعر الشاعر ويجب أن يعتصم هذا الأخير بالحب لكونه محرك الفيلسوف نحو الحق ودافع الفنان نحو الجمال.

غير أن نظرية المحاكاة قد مثلت عائقا ابستيمولوجيا أمام تطور الفنون ونشأة علوم الجمال، لذلك حاولت مدرسة الفنون الجميلة في عصر النهضة استبدال نظرية المحاكاة التامة البسيطة بنظرية المحاكاة المنقوصة التي تعمد إلى القيام بتحريفات وإضافات على ما هو طبيعي، تبرز من خلالها قدرة الفنان على إنتاج الجمال بمعزل عن التصوير المطابق للواقع. وقد عبر

أرسطو من قبل عن هذه الرغبة في تخطي عتبة الطبيعة فنيا بقوله: «إن الإنسان الذي زودته الطبيعة باليد وهي أقوى الأسلحة يستطيع أن ينتج من الفنون ما يكمل به الطبيعة ويقوّمها». واليد هي الأداة التي تخلق غيرها من الأدوات وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون». لكن أنظر كيف طوع هيجل هذا المفهوم الأرسطي ليتماشى مع فكرته الشاملة بقوله: «يكمن الهدف الأساسي للفن في المحاكاة وبعبارة أخرى في الاستنساخ البارع للأشياء كما هي موجودة في الطبيعة».

إن فنون المحاكاة عند أرسطو تستخدم الايقاع واللغة والوزن لتجيء إلى الحبكة والعبارة وهي متحررة من أغراض الفائدة والاستعمال وتحدث في النفوس عملية تطهير وتتفرع إلى الملحمة والملهاة والمأساة والشعر والموسيقى والغناء. عندئذ يحدد أرسطو مهمة الفنان في رواية ما يمكن أن يقع من الأحداث وليس في روايتها كما وقعت فعلا مثلما يفعل المؤرخ، ولذلك يطلب منه ما يلي: «ينبغي أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق».

هذا الدرس انتبه إليه ليوناردو دي فنشي حينما ساهم في بناء مدرسة جمالية تحررية تحاول أن تنعتق من المدرسة القديمة الميتافيزيقية ومن اللاهوت المسيحي بقوله: «الرسام سيد خلقه والعين تخطئ أقل مما يخطئ الفكر». فكيف أدى تعاظم دور الذات في نشأة الاستطيقا؟ ألا ينبغي أن ننتقل من فن يحاكي الطبيعة إلى طبيعة تحاكي الفن إذا ما رمنا الانخراط في الثورة الكونية في دنيا الجماليات؟

الذاتية والخلق الفني:

«إن الفنون لا تتولى محاكاة المواضيع التي تمثل أمام أنظارنا وإنما ترتقي إلى الأسباب العقلية التي تنبثق منها طبيعة الأشياء وأخيرا، فإنها تخلق كثيرا من الأشياء بنفسها وهي تضيف إلى الشيء ما ينقص كماله لأنها تملك في ذاتها الجمال».

يعبر بول كلي عن صعوبة إيجاد حد جامع مانع للفن لأن هذه التجربة التي يعيشها الفنان ويختلط فيها الانفعال بالخيال والإشراق بالإحساس تظل لغزا غامضا لا يمكن فك رموزه ومعرفة آليات إنتاجه. والغموض مرده تحول الفن إلى مواد معدة للاستعراض والاستهلاك ولكن الطريق إلى تذوقه والحكم عليه والاستمتاع به عسير ووعر لأن طريق العقل والمفهوم ليس المدخل المناسب ولأن عالم الفن هو عالم العاطفة والشعور والوجدان والإبداع وفيض الخاطر. إن الفن ليس فقط تركيبا بين أصوات وألحان ورسوم وأشكال وكتل بل هو امتزاج بين هاته الأشياء وهناك أمر آخر ينضاف إليها ويصبغ عليها سحرا ما غير معروف عبّر عنه بول كلي بقوله: «الفن يرمز إلى الخلق مثلما ترمز الأرض إلى الحياة» ويصرح أيضا: «الفن لا يسمح بإعادة إنتاج المرئي بل يجعله مرئيا».

كما يرى أن جوهر الفن يقوم على الابداع والحرية ويتجه نحو التعبير عن اللامرئي بواسطة ماهو مرئي وعما هو مألوف ومعتاد بأشياء غير مألوفة وطرق غير معتادة بقوله: «الفن يخترق الأشياء إلى ما وراء الواقع وما وراء الخيال». إن تذوق الآثار الفنية يفضي إلى نوع من التربية الجمالية التي تساعد كل إنسان على إطلاق العنان للذاتية لكي تمارس العمل الإبداعي وتنخرط في تجربة كاريكاتورية أقرب إلى الهزل منه إلى الجد، تلعب بالموجودات وتعبث بالمصنوعات لا تكتفي بالتكرار والمعاودة بل تولد التنوع والمختلف وتحرر الخيال من النمطية وتهذب اللغة وترتقي بالإحساس وترتحل نحو المجهول واللانهائي.

لكن ما الفرق بين خبرة الخلق الفني على مستوى الإبداع وخبرة الإدراك الجمالي على مستوى التذوق وخبرة النقد الفني على مستوى التقبل؟ وهل يقتضي ذلك الحصول على درجة معينة من الوعي؟ وماذا نعني بالوعي الجمالي؟ ثم ما الذي يجعل البصر يدرك الحسن في الأجسام والسمع يستجيب إلى الحسن في الأصوات وكيف يتم الحسن في كل ما له علاقة مباشرة بالنفس؟ وهل للحسن في كل تلك الأمور أصل واحد لا أصل سواه أم الحسن شيء يكون في الجسد وشيء

آخر يكون في غير الجسد؟

ارتبط ميلاد علم الجمال بميلاد الذاتية وارتبط اسم الاستيطيقا باستقلالية الفن وتحرره النسبي من الميتافيزيقيا والدين والأخلاق. وكان الفيلسوف الألماني كانط خير معبّر عن هذه النزعة الجديدة في التذوق الجمالي، إذ يعود إليه الفضل في إحداث تمييز بين الفن والطبيعة والعلم والتقنية بقوله: «الفن مهارة إنسانية متميزة عن العلم تميز ملكة التذوق عن الملكة النظرية والعملية». كما تصور كانط العمل الفني على أنه بعيد كل البعد عن النشاط الغريزي المسجون داخل الخيال التكراري ورأى أنه منبعث عن ذوق جمالي يمارس عن حرية ووعي ولذاته وأن «الجمال هو ما يروق للجميع دون فكرة». زد على ذلك أن كانط أكد على فكرة الفن للفن التي تعني الانغماس في التلقائية والعفوية وغياب التوظيف الأداتي بالنسبة إلى الآثار الفنية وكونها غاية دون غاية، وبالتالي لم يعد الفن يعرف بوصفه محاكاة للطبيعة ولاتمثل الشيء الجميل بل التمثل الجميل للشيء».

اللافت للنظر أن الحداثة الفنية التي تم تدشينها مع الذاتية قد تميزت بالانتقال من تعريف الجمال على أنه معطى ميتافيزيقي جميل في ذاته ومرتبط بالكمال والتساوق والانسجام مع نظام الكون إلى تعريفه بالنظر إلى الانطباع والتأثر والتوقيع والتمثل والاستقلالية والتلقائية والقابلية وبالتالي تنسيبه ووضعه في التاريخ.

إن التجربة الفنية هي تجربة إبداعية ويتمثل الإبداع في الانفصال عن السائد وامتلاك قدرة على الاستكشاف والتنبؤ وتسليط الضوء على الحياة البشرية الخفية والتعبير عن الباطن بواسطة لعبة الصور لا سيما و«أن هذا النوع من القوة الافتراضية للصور ستبحث في عمق الفكر عن الامكانيات التي لم يقع استخدامها إلى اليوم». إن ديدن الفنان هو إعادة خلق العالم والانتقال إلى عالم ما فوق الحقيقة وهروب إلى مملكة الحرية وانفلات إلى دنيا الحلم وإن غرضه هو التعبير عن فرديته وتميزه وعبقريته من خلال حبكة حية من الأحداث والمشاعر. وكلما كان أثره الفني الذي أبدعه أصيلا اقترب من قيمة الحقيقة وعبر بجلاء عن مطلب المعنى.

وكما قال... هويسمان: «لا يمكن أن نكون مبدعين إلا في الحقل الذي نستطيع فيه أن نعمل دونما التعرض لخطر السخرية».

إن الفرق بين الجميل والجليل هو فرق في الدرجة وليس في النوع بما أن الجليل مثير وعظيم ويؤدي إلى الدهشة والقسوة والفزع والرعب والرقي والعظمة والروعة بينما الجميل ساحر وممتع وحسن ورائق للجميع دون مفهوم. وبالتالي يكون الجليل الحسن الخلاب والجميل بامتياز. لقد بين كانط «أن الذين يملكون إحساسا بالجليل يحملهم صمت ليل صيفي نحو مشاعر راقية عن الصداقة وعن الأبدية وتفاهة العالم». كما أن التذوق الجمالي ليس مجرد متعة حسية وإنما غبطة روحية تدعو إلى النظر بانتباه واللعب مع الوجود وممارسة التفكير بحيث يشعر المرء أنه أدرك الديمومة وشارف على الاكتمال ويكاد يتحد بالمطلق. إن ماهية الفن هي الحرية وأن حرية الفنان هي أساس إبداعه وإلهامه وأن ضريبة الحرية هي المغامرة في المجهول والمخاطرة بالحياة من أجل التضحية في معبد الجمال الفنان.

وكما قال كانط: «لا بد من ذوق حتى نحكم في شأن شيء جميل»، وآيته في ذلك أن الذوق ملكة حكم وليس ملكة إبداع وهو حكم تأملي بحت يحقق الرضا النزيه الحر دون أية مصلحة حسية أو عقلية. لكن لماذا يظل الجمال لا قيمة له إلا بالنسبة إلى الإنسان؟

وكيف يستعمل الفن في غير محله ويساهم في إفساد الذوق وتنميط الوعي؟

الوعي الجمالي ونقد المجتمع:

«إن الفن لا يستحث وعي طبقة محددة فحسب وإنما وعي الكائنات البشرية من حيث أنها تنتمي إلى النوع وتطور ملكاتها المتحفزة للحياة». لو افترضنا أن أحد الفنانين الكلاسيكيين السابقين عاد إلى الدنيا وطلبنا منه أن يسلط الضوء على الفنون التي يتداولها أناس هذا الزمان لكشف لنا على الوضعية الإحراجية التي أصبح

عليها الفن في عصرنا ولفسرنا ذلك بأن الفن الحقيقي ترك مكانه للرداءة وأن الفنان الموهوب أصبح يعيش وضعية الاغتراب وأن الفن اليوم فقد قيمته بسبب تحول الآثار الفنية إلى بضائع تباع وتشترى وفقا لقيمة استعمالية بعيدة كل البعد عن قيمتها الاستيطيقية الأصلية.

لكن لو فعلنا العكس وبعثنا فنانا مغرما بتقليعات دور الموضة وجنون ما بعد الحداثة إلى جوامع وكنائس القرون الوسطى ليفتش لنا عن خميرة الابداع وعلة الحس المرهف والذوق الرفيع لاستوقفته الرموز وتاه بين ثنايا العجائب وانخرط من حيث لا يدري في لعبة الوجود وسحرته فتنة اللغة وجمال الطبيعة وفضل الصمت على الوصف والمكوث هناك على الحضور الآن وهنا.

لا يمكن الاكتفاء بالقول بأن كل فنان هو ابن عصره وأن ما ينتجه من آثار يمثل مرآة عاكسة وذاكرة حافظة للأحداث التي جدت في زمانه، كما لا ينبغي أن نختزل الفن في القول بأنه مجرد انعكاس للعلاقات الاجتماعية السائدة وإنما ينبغي التركيز على البعد التغييري الذي يقوم به والرسالة التحررية الوجودية التي يؤديها. وهذا الأمر قد بينته مدرسة فرنكفورت عندما كشفت عن درجة الاستقلالية التي يتمتع بها الفنان عن كل الضغوطات الاجتماعية والإكراهات السياسية وأبرزت البعد الثوري الذي تختزنه الآثار الفنية في عمقها وبرهنت على ذلك بالقدرة التجاوزية لما هو مبتذل ومنحط وتافه التي يمتلكها الفنان وبالتحريض الذي يمارسه الفن تجاه الناس من أجل تحقيق التحرر والانعتاق من كل أشكال الاستغلال والاغتراب. لقد عبر هربرت ماركوز عن هذه الوظيفة النقدية العلاجية بقوله: «لا يستطيع الفن أن يغير العالم ولكنه يستطيع أن يسهم في تغيير وعي الرجال والنساء وغرائزهم التي تمكنهم من تغيير العالم». يسعى الفن إلى إبعاد ما يحجب الحقيقة والواقع ويحاول إفساح المجال للذات الفردية من أجل التجريب والانخراط في الإنشائية بعد تحريرها من ضغط الحاجة وأسر الحتمية الطبقية، كما يساعد الإنسان على فضح المظاهر السلبية للواقع وذلك بأن يوفر له أشكالا راقية من النضال ضد الظلم والإقصاء ويساعده على استثمار الطاقة الكامنة في المخيلة والجسد في الاحتجاج والتمرد والتطهير من دنس رتابة الحياة اليومية القاتل، ويسمح له بالحلم والأمل والتمتع بالجمال في مملكة التخيل والافتراض والممكن، وقد حمّل هربرت ماركوز الفنان مسؤوليته تجاه مستقبل الحياة الإنسانية في المجتمع ذي البعد الواحد بقوله: «يمكن بواسطة الفن أن يخلق ذلك الواقع الآخر في داخل الواقع نفسه هو عالم الأمل».

إن البعد الجمالي النقدي الذي تريد مدرسة فرنكفورت إبرازه يتوجه بالأساس نحو إعادة بناء الوعي البشري بشكل يتعارض مع التنميط والقولبة والأداتية التي تغرق فيها العولمة كل الكائنات. إن رسالة الفن بعد ظهور المدرسة النقدية والاتجاه الإنشائي قد تغيرت من التعبير عن الحقيقة إلى تحقيق التماسك الاجتماعي والتواصل بين الثقافات وبين المبدعين والجمهور، وإن مهمة الآثار الفنية صارت متمثلة في نقل المعارف والخبرات من مجتمع إلى آخر وفي تحقيق استمرارية الاتصال في حياة الحضارة والتفاعل مع ذاكرة الجماعة البشرية. كما أصبح بإمكان الفنان أن ينقذ الحقيقة من التدنيس والنسيان ويقدر على أن يوقظ في الناس الشعور بالجمال وأن يجعلهم ينتبهون إلى أنفسهم وأن يبدعوا تخطيطات لمستقبلهم وألا يكتفوا بفهم الأشياء الفعلية في الحاضر.

إن الغرض من الفن ليس الاستمتاع والتسلية ولا إشباع الرغبة في المعرفة بل تغيير فهم الناس للواقع من أجل مساعدتهم على تخطيه واستبداله بواقع جديد أكثر انفتاحا وتنوعا. ويمكن للإنسان، من خلال الفن أن يعلن حب الحياة ما استطاع إلى ذلك سبيلا ويقبل على الوجود دون تحفظ وينظر إلى المستقبل بتفاؤل وكما قال نيتشه: «أيا تكن الحياة فهي جميلة»، وهكذا سيكون الفن أقرب إلى عالم الحقيقة بقدر قربه من موطن الجمال. لكن الإشكال الذي يطرح في العصر ما بعد الحديث هو علاقة الفن بالدين في زمن تصاعدت فيه العدمية فهل يُبنى تقدم الفن على انحسار الأديان وأفول الآلهة كما عبر عن ذلك «هايدغر؟ وهل يؤدي تزايد العنف بين الأفراد والشر في التاريخ إلى اختفاء الجمال والتشريع لجمالية القبح؟

ما أرادت أن تبينه مدرسة فرنكفورت هو أن موضوع

الفن ليس بالضرورة الجمال بل أشياء أخرى مثل النقد والتحرر والحياة والحقيقة واستبدال النظرية التقليدية بالنظرية الثورية والعقل الأداتي بالعقل التواصلي. غير ان المفارقة تكمن في كون الفن لا يتماثل مع الجمال إلا بالمرور بمفهوم القبح وفي التأكيد على أن تاريخ الفن لم يخلُ منذ القدم من تمثلات لمواضيع قبيحة، في هذا السياق ألم يعرّف أدرنو القبح بأنه ليس سلبا للجمال بل آخر مؤسس له وكذلك باللاتوافق والتوتر الذي يحدثه الفنان في نظام الأشياء وأكد على أن «قوة الحرية الذاتية في الأثر الفني» تظهر عندما يدخل الفنان الاضطراب على الانسجام والتوازن السائدين في الكون، وصرح في ذلك بما يلي: «إن قلة الذوق هي الجمال بما هو شيء قبيح»؟ لكن هل يجوز أن نجزم بأن الفن الحقيقي لن يظهر إلا عن طريق نقد السلعنة ونفي الاستلاب الذي يقع فيه الإنسان نتيجة التقنية؟ وهل يمكن إنقاذ الفن عن طريق إنشاء أنطولوجيا للأثر الفني؟

الأثر الفني وحقيقة الوجود:

«حيثما يوجد في العمل الفني انفتاح على الموجود من حيث وجوده وكيفيته هناك انكشاف للحقيقة في الأثر» يخضع الأثر الفني إلى عدة تفسيرات وتأويلات مثل المقاربة المادية التاريخية ومنهجية التحليل النفسي ودرب التجربة الهرمينوطيقية ولعل هايدغر كان أول من حاول تأصيل قراءة الأثر الفني من زاوية فنومنولوجية خاصة مع لوحة الحذاء لفان غوغ وأشعار هودرلين ولما أعلن أن «الفن يكون من حيث الماهية أصلا» وأن «كل فن هو بالأساس شعر أي وحدة حميمية مع اللسان والكلام». وأكد أنه عندما يتم إرسال الأثر الفني إلى المتلقي قصيدة مثلا فإن عالما بأسره ينفتح له ويستدعي الإنسان الآخر بالقدوم.

بيد أنه إذا كانت التقنية هي أحدث تجليات ميتافيزيقا الذاتية التي دشنها ديكارت من خلال كوجيتوه العجيب وإذا كانت العقلانية الغربية قد ساهمت في نسيان الوجود، فإن الفن بإمكانه أن ينقذ الإنسان من الأوهام التي سجنته فيها التقنية وبإمكانه أيضا أن يساعده على تذكر حقيقة الوجود. ولكن لكي نسمح للأثر الفني أن يكون أثرا بالفعل ينبغي أن يكون هناك حراس للوجود يجيبون على ما يحدث للحقيقة. لهذا السبب يميز هايدغر بين الإنتاج الصناعي والإبداع الفني ويرى أن الإبداع يظهر عندما تنكشف الحقيقة في الأثر الفني وتفصح عن وجودها بوصفه صراعا بين الآلهة والفانين وبين السماء والأرض. وحول هذا الموضوع يقول أيضا: «إنّ أصل الأثر الفني هو أصل الدازاين التاريخاني للشعب»، وإن الاهتمام بالآثار الفنية لا يصل إلاّ لوجودها الأصيل، كما يؤكد على أن التجربة المعيشة يمكن أن تكون العنصر الذي في حضنه تغترب الآثار الفنية وتموت، خاصة حينما يتعلق الأمر بالاستهلاك والتقبل الأداتي النفعي.

هكذا كان الأثر الفني مجرد رمز يسمح بشيء ما أن يشير إلى شيء آخر وكأن اكتساح التقنية للعالم سبب تصحر الفن وابتعاده عن رسالته الوجودية. وهكذا يثبت هايدغر الوجود المستقل للأثر الفني عن المبدع وعن المتلقي ويؤكد استقلالية بنيته الأنطولوجية وأسبقيتها عن كل خبرة إنسانية ويرى أن الحقيقة تؤسس ذاتها في الأثر وأن الفنان يكشف عنها في شكل والمتلقي يحفظها.

خاتمة:

«إن الفن لم يكن ضروريا في الماضي وحسب بل سيبقى كذلك في المستقبل أيضا وعلى الدوام» «وطالما كانت الفلسفة في صميمها تدبرا مفهوميا ووصفا دقيقا لمختلف أبعاد التجربة الإنسانية، ولما كانت الظاهرة الجمالية هي أحدها وكان الكائن الآدمي مغرما بالفن من حيث الفطرة ومتعطشا للجمال بغريزته فليس بدعا أن نرى الفلاسفة يولون عناية قصوى بهذا المطلب ونشاهد الناس في حياتهم اليومية يصرون على الفوز به والاستمتاع بمحاسنه. غير أن دراسة الفن قد اتخذت عدة أشكال ونحت نحو عدة اتجاهات إذ أراد البعض منها أن تكون مجرد دراسة تجريبية للأذواق، بينما قام البعض الآخر بدراسة نفسية للإبداع الفني والتذوق الجمالي، في حين ربط غيرهم الفن بالنشاط الحضاري وبالأطر الاجتماعية

والتقاليد الثقافية، فاتجه البحث نحو علاقة الفنان بالجمهور والصلة بين الباث والمتقبل. إن كان الفن يمثل رؤية للواقع تتجلى من خلال ذاتية الفنان وتعكس الأعمال والآثار الثقافة التي تنتمي إليها فإن من الضروري أن يقوم هذا الجوهر النفيس بعدة أدوار ويلعب عدة وظائف ترتبط بالطاقة الإبداعية لدى الفنان وبالحاجات الاستيطيقية لدى المجتمع وبالتجليات الوجودية للحقيقة. وقد عبر هيجل عن هذه الوظيفة بقوله: «إن هدف الفن يتمثل في أن يظهر للعيان ما يتولد عن الروح»، ويقصد بذلك أن العمل الفني يتوسط الحسي المحض والفكري المحض، وكما قال فلوبير: «إن مكانة المبدع بالنسبة إلى أثره هي مثل مكانة الاله بالنسبة إلى خلقه».

لكن أن نعتبر الفن رؤية للعالم ووسيطا رمزيا بين الإنسان وغيره وأداة للتعبير عن مكنونات الذات وحركات الفكر نحو العودة إلى ذاته فذلك أمر بديهي ولا يمكن المجادلة بشأنه. ولكن أن يتحول الأثر الفني إلى سلاح نقدي يعمل على إحراج الثقافة السائدة ويقوم بفضح الحضارة الصناعية ويعري أساليبها في الخداع والتمويه ومحاصرة إمكانات الحياة فذلك ما يثير الاستغراب ويدعو إلى الدهشة والتدبر، إذ كيف يا ترى تنهض الفنون بوظيفة إظهار ما يريد أن يختفي وتخفي ما يريد أن يظهر؟ وإلى أي مدى يجوز لنا أن نفسر الآثار بطريقة علمية؟ ألا يؤدي ذلك إلى فقدانها لهالتها السحرية واختفاء قيمتها الجمالية؟ ألم يقل سارتر: «إن الفن هو ذات الإنسان الطموحة إلى استعادة حريتها»؟ وما صحة ما قاله فرويد عن الفن بأنه «إشباع خيالي لرغبات لاشعورية ومحاولة لتفادي الصراع المكشوف مع قوى الكبت» وعن الفنان بأنه «إنسان منطو يكاد يصبح عصابيا»؟ وما قيمة الاعتبار الماركسي للفن بأنه جزء من البنية الفوقية التي تعكس ثقافة الطبقة الاجتماعية المهيمنة وإعلانه بأن «الواقع الاجتماعي هو مصدر الأفكار المحركة للعمل الفني»؟ هل يعني ذلك أن الفن مجرد إيديولوجيا تصدّر الأوهام أم أنه تعبير عن حقيقة الصراع القائم بين الطبقات الاجتماعية؟ ثم ألم يقل هربرت ماركوز هو الآخر: «أن ذاتية الأفراد تنزع، من خلال الفن، إلى الذوبان في الواقع الطبقي»؟ أولم يوكل إلى الفنان مهمة الكشف عن قمع الحضارة للغرائز وحيلولتها دون إشباع الرغبات الإنسانية؟

بيد أن الإشكال الحاسم الذي يحرج كل تفكير فلسفي في الظاهرة الفنية هو ذاك الذي يثيره مايكل دوفرون بعد أن قام بالوصف الفنومينولوجي للخبرة الجمالية واعتمد أسلوب التحليل وقارن الاتجاه الجمالي بالاتجاهات غير الجمالية والمتمثل في مقارنة الاتجاه الجمالي بالموضوع الحقيقي وبالموضوع المحبوب، ويمكن صياغته على هذا النحو: هل أن الاتجاه الجمالي هو الاتجاه نحو المحبوب أم الاتجاه نحو الحقيقي؟

في هذا السياق يقول مايكل دوفرين: «إنني أنا الذي أمتلك الحقيقي بينما الجميل هو الذي يمتلكني» ويقصد أن الاتجاه نحو الجميل يشبه اتجاه الإنسان نحو الحقيقي. ولكن التأمل الفلسفي لا يبحث بطريقة شرعية عندما يهتم بحقيقة الجمال، ولذلك ينبغي التركيز على المحبوب لأن الحقيقة تكون ذاتية في العمل الفني والخصائص التي تشير إلى توجهنا نحو الحقيقي هي الانبهار الذي يعيشه المرء وهو في حالة حب التي هي أحسن تعبيرا عن الخبرة الجمالية التي يمكن أن يعيشها الإنسان. فكيف يا ترى يكون الاتجاه نحو المحبوب هو خير ضامن للتأليف بين الاتجاه نحو الحقيقي والجمال في الآن نفسه فيكون ما هو حقيقي جميلا وما هو جميل حقيقيا؟ أوليس من الأجدى أن يؤلف الفنان بين قيمتي الجميل والحقيقي من أجل أن يتجه نحو الحرية؟ ألم يقل بول ريكور في هذا الصدد: «إذا تحرر الفنانون من الحقيقي فلا بد أن يجعلوا أنفسهم أحرارا من أجل الجميل» بيد أن التحدي الكبير بالنسبة إلى العرب والمسلمين هو تجاوز التناقض بين الدين والفن والايمان بإمكانية استثمار الاحتفال بالمقدس من أجل تفعيل آلية الخلق الجمالي والمشاركة في إنتاج الآثار الفنية، فهل يجوز لنا القول بوجود فن عربي إسلامي؟ وما هي خصوصية الرؤية الجمالية في الإسلام؟

مقاربة تحليليّة تقنيّة لطريقة أداء التّقسيم في الكمان الشّرقيّ

(«محمود القرشة» نموذجا)

محمد الغربي/ باحث، تونس

تعتبر آلة الكمنجة اليوم إحدى أهمّ الآلات الموسيقيّة المؤثّثة لأكبر الفرق النّاشطة في العالم العربي، حيث أصبحت لها مكانة هامّة في التّأليف الموسيقي العربي خاصّة في مصر مع بداية النّهضة الثّقافية، وقد أخذت هذه المكانة في الرّقي تدريجيًا لتطوّر دور هاته الآلة في الفرق الموسيقيّة من مجرّد المسايرة والمصاحبة إلى الاختصاص في العزف المنفرد ذي الدّلالات والأبعاد التّعبيرية الفنيّة، إذ ساهم ذلك في بروز مدارس متعدّدة ومتنوّعة في العزف على الكمنجة الشّرقيّة مع نهاية القرن العشرين.

وفي السّياق ذاته، تبرز أهمّية موقع الآلة والعازف في تثمين المنتوج الموسيقي، حيث برزت عديد الشّخصيّات العربيّة المبدعة الّتي عملت على توليد وإرساء مدارس مختلفة في طرق الأداء على آلة الكمنجة، خاصّة في نوعيّة اللّهجة الموسيقيّة المعتمدة، وتوظيفها لغايات تعبيريّة معيّنة، وصولا إلى تحقيق منظومة جماليّة لدى العازف يغلب عليها البعد الحسّي، الذّوقي والعلمي.

ولم يقتصر دور هذه الشّخصيات العربيّة على التّأسيس لتلك المدارس، بل إنّه تجاوزه إلى استقطاب ثلّة من العازفين العرب الشّبان الّذين اختصّوا، في فترات متفاوتة وفي مواقع متعدّدة، في العزف والأداء، نذكر من بينهم العازف «محمود القرشة»(1) الذي لا يزال إلى يومنا هذا من أبرز أعلام الكمنجة الشّرقيّة ومحطّ إعجاب أغلب عازفي الكمنجة في العالم العربي، فقد عمل هذا الأخير على إنشاء توجّه فكري موسيقي تعبيري خاص به، معتمدا في ذلك على بحثه المتواصل في تطوير تقنيّات وأساليب العزف، حيث يمكن ملاحظة ذلك من خلال مساهمته الفعّالة في عديد الأعمال الفنيّة كتسجيل الصولوهات والتّقاسيم والأغاني الشّرقيّة الكلاسيكيّة والعربيّة المعاصرة.

وهذا ما يجعلنا حريصين على فكّ بعض رموز أدائه على الكمان الشّرقي، إذ اخترنا لذلك تحليل جزء ثان من تقسيم «لمحمود القرشة» في مقام الكردي على درجة النّوى باعتماد تسجيل سمعي بصري أدّاه في حفل مباشر(2)، ولعلّ اختيارنا لهذا المثال (التّقسيم)يعود إلى كونه يمثّل مجالا حرّا وواسعا يستطيع فيه العازف إبراز قدراته ورؤيته الفنيّة الخاصة.

فما هي خصوصيّات أسلوب الأداء التّقنية والتّعبيرية على آلة الكمنجة لديه؟ وما الّذي يميّز هذه الخصوصيّات في قالب التّقسيم تحديدا، باعتباره قالبا حرّا يستطيع العازف أن يستحضر فيه مخزونه المقامي المتناسب مع لحظة تعبيره الحينيّة الّلا إدراكية، وكيفيّة بلورتها في نفس الوقت بتقنيّات محدّدة بصفة إراديّة؟

ـ النّص الموسيقي للتّقسيم أداء «محمود القرشة»:

اعتمادا على التّسجيل السّمعي البصري لهذا التّقسيم المؤدّى على آلة الكمنجة يمكن أن نحدّد مدّته الزّمنية، درجة ارتكازه، امتداد فضائه الصّوتي، ونوعية تعديل آلة الكمنجة حتّى نستطيع تخيّل وضع الأصابع على الأوتار:

* المدّة الزّمنية: 24 ثانية.

* المقام: كردي.

* درجة الارتكاز: النّوى (صول).

* الامتداد: من الكردي إلى جواب السّنبلة (مي مخفوظة).

* التّعديل: ري صول- ري صول

كليـوبترا 2



ـ أجزاء التّقسيم:

يقسّم الجزء الثاني من التّقسيم إلى جمل لحنيّة وتستعمل الحروف الأبجديّة (ج1 - ا، ج2 - ب. . .) لتحديد موضعها بالنّص. وتقسّم الجمل إلى خلايا حيث يتمّ تحليلها لحنيّا وتقنيّا على مستوى العزف. ثمّ دراسته ومعاينته وتدوينه بالاعتماد على السّوداء كوحدة زمنيّة على مدى كامل التّقسيم مع وجوب التّفطّن إلى الفواصل والسّكتات التّي تأتي بطريقة عفوية داخل منظومة الارتجال الحر.

لذلك خيّرنا اللّجوء إلى برنامج «cubase» لضبط سرعة التّقسيم ضبطا دقيقا، لنتمكن من كتابة تقسيم مرتجل يمكن عزفه وتحليل تقنيّاته.

الجزء	الجمل	الخلايا	الخطوة الإيقاعية	المدة الزمنية
ج2	ج 2 ا	-ج2 ا1	♩= 96	-ثانية
		-ج2 ا2		-4 ثواني
		-ج2 ا3		-3 ثواني
	ج 2 ب	-ج2 ب1		-3 ثواني
		-ج2 ب2	♩= 90	-4 ثواني
	ج 2 ج	-ج2 ج1	♩= 90	-2 ثواني
		-ج2 ج2		-ثانية
	ج 2 د	-ج2 د1	♩= 78	-3 ثواني
		-ج2 د2		-2 ثواني
		-ج2 د3		-2 ثواني
		-ج2 د4	♩= 88	
		-ج2 د5		-2 ثواني
		-ج2 د6		-2 ثواني
				-4 ثواني

نلاحظ أنّ هذا الجزء من التّقسيم ينقسم إلى أربع جمل تتألّف الأولى من ثلاث خلايا، في حين تتجزّأ الجملة الثانية والثّالثة إلى خليّتين، أمّا الرّابعة فتتكوّن من ست خلايا، كما نلاحظ أنّ هاته الخلايا تدوم بين ثانيتين وأربع ثوانٍ.

1 . الجملة الأولى: ج2 ا

تتكوّن هذه الجملة من ثلاث خلايا في مقام الحجاز.

1.1 . الخليّة الأولى : ج2 ا1



-يلاحظ في هذه الخليّة اعتماد الخطوة الايقاعيّة التّي تقدّر ب 96 =♩ ، وذلك لطرح العقد الأوّل من مقام الحجاز مقارنة بالخليّة السّابقة 104 =♩ في مقام الصّبا.

-التّأكيد في هذه الخليّة على درجات العقد الأوّل لمقام الحجاز نوى (الكردان، الماهور والحصار) من خلال ترقّم بشدة درجة الكردان والماهور.

-استقرار الخليّة الأولى من هذه الجملة على درجة الحصار بطريقة غير متوقّعة من خلال كتم نفس درجة الحصار (لا مخفوظة)، و هو ما يعطي للمسار اللّحني معنى الاستفهام.

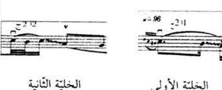
-استعمال حركة الانزلاق مع اعتمال سرعة فائقة بين كل من درجتي الماهور والحصار بالإصبع الثّاني والأول، ما يبيّن لنا سهولة التحكّم في تنفيذ هذه التّقنية (الانزلاق) لدى هذا العازف بطرق عدّة.

-اعتماد تقنية الجذب على مستوى القوس لتسهيل عمليّة تفخيم درجة الكردان وإبراز حركة الانزلاق المشحونة بانخفاض تدريجي للصّوت.



2.1 . الخليّة الثّانية : ج2 أ2

هي عبارة عن إجابة للخلية السّابقة، حيث نلاحظ وجود تشابه واختلاف على مستوى البناء اللّحني والايقاعي مع الخليّة الأولى خاصّة عند بداية كل خليّة :



الخليّة الأولى   الخليّة الثّانية

تختلف الخليّة الأولى عن الثّانية ببدايتها بعارضة ثلاثية مركّبة متكوّنة من ثلاث درجات (المحيّر، الكردان والماهور)، في حين تبدأ الخلية الثّانية بقاصمة متكوّنة من درجتين (الكردان والعجم)، الأمر الّذي يجعل الخلايا داخل التّقسيم متّصلة ببعضها ومختلفة في الوقت نفسه لكي تشكّل وحدة لحنيّة متجدّدة بعيدة عن الرّتابة والتّكرار.



أمّا في هذا المثال فنلاحظ استعمال محمود القرشة لنفس التّوليفة الزّخرفية التّي تعرضنا إليها سابقا في الجملة الثّانية من الجزء الأوّل للتقسيم، لكن هذه المرّة في مقام الشّد عربان وهذا ما يؤكّد وجود وحدات زخرفيّة أساسية يوظّفها بطريقة متواترة في عزفه، ويمكن تبيّن نفس الشّيء أيضا في الخليّة اللاّحقة:



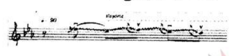
2. الجملة الثّانية: ج2 ب





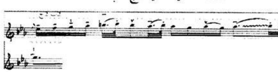
- تنقسم هذه الجملة إلى خليّتين :

1.1 . الخليّة الأولى : ج2 ب1

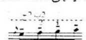


في هذه الخليّة نلاحظ اعتماد محمود القرشة حركتين زخرفيتين مختلفتي المصدر، إذ يمكننا أن نلحظ استعماله في الشّكل الايقاعي الأوّل والمتمثّل في المشالتين، حركة انزلاقيّة ذات طابع موسيقي شرقي، وقد تعرّضنا لهذه الحركة أكثر من مرّة خلال التّحليل، حيث تبرز وظيفتها المركزيّة في أدائه، وإذا تمعّنا أكثر في الحركة الموالية المتكوّنة من ثلاثة مشالات، سنرى أنّه يعتمد حركة زخرفيّة مركّبة تتكوّن من داعمة مقترنة بزحلقة، إذ أنّ عمليّة إدماج هاتين الحركتين ببعضهما البعض يستوجب دقّة وسرعة عند التّنفيذ، كما يستدعي في ذات الوقت عقليّة منفتحة على أنماط موسيقيّة عديدة على غرار النّمط الهندي، والذّي يعتمد كثيرا على الحركات الزّخرفيّة المركّبة من هذا القبيل (التّي تعزف بالدّاعمة والزّحلقة بصورة متزامنة) وهذا الأمر يبرز لنا مدى أهميّة تنوّع المصادر التّي قد يكون محمود القرشة استقى منها مخزونه الموسيقي، ومن هنا يمكن اعتبار محمود القرشة من أوّل العازفين المجدّدين في مجال أسلوبيّة تعبير الكمان الشّرقي، فهذا النوع من الزخارف لا نجده معتمدا إلاّ لديه خاصة في الجوابات.

2.1. الخليّة الثانية: ج1 ب2



-قسمنا هذه الخليّة إلى ثلاثة أشكال إيقاعيّة مختلفة:

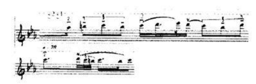


نلاحظ في هذه الخليّة تغيّرا في المسار اللّحني والبناء الإيقاعي مقارنة بالخليّة السّابقة، حيث ينتقل العزف من المنطقة الصّوتية الوسطى للآلة ليتمركز في جواباتها على وتر المحيّر، أي بالانتقال من الوضعيّة الأولى إلى الثّالثة باستعمال تقنيّة الانزلاق السّريع بواسطة الإصبع الأوّل والثّاني، حيث تنفّذ حركة الانزلاق بالإصبع الثّاني انطلاقا من درجة جواب الجهركاه مع ضمان استمراريّتها لتستقرّ على درجة السّهم بواسطة الإصبع الأوّل فضلا على اعتماد تقنيّة القوس المفكّك، الأمر الذي يجعل التّنقل بين الوضعيّات أكثر سهولة ومرونة.



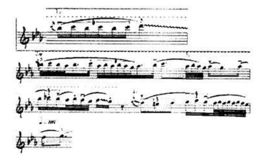
ويعود العازف في هذا المثال إلى اعتماد تقنيّة كظم الدّرجات ألا وهي جواب الماهور والحصار، لكن هذه المرّة في الموضع الثّالث من الآلة، حيث يصبح تنفيذ هذه التّقنية في موضع مماثل ليس بالأمر السّهل، فهو يرتبط أساسا بمدى تمكّن وقدرة العازف على التّنقل بين مختلف وضعيات الآلة دون الإخلال بالعنصر التّعبيري الحيوي للجملة.

3. الجملة الثّالثة: ج1 ج2



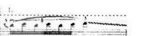
نرى في هذه الجملة أن العزف يتمركز في منطقة الجوابات على وتر المحيّر، حيث يمكن تبيّن انتقال العازف من الموضع الثّالث إلى الخامس أثناء أدائه للعقد الثّاني من مقام الحجاز النّوى دون أن نلحظ أي انقطاع في المعنى اللّحني، إذ انه يستعمل السّبابة عند عزفه درجة جواب الماهور بطريقة سريعة ومتقنة تتوافق مع النّسق الإيقاعي واللّحني للجملة. وهو ما يذكّرنا بطريقة عزف الكمان الكلاسيكي الغربي الذّي يعتمد بصورة كبيرة على هذا الإصبع (السّبابة) أثناء القيام بحركات الانتقال بين مختلف وضعيات الآلة، كما نلاحظ في بداية الخلية الثّانية من الجملة السّابقة توظيف نفس التّقنية باعتماد نفس الإصبع (السّبابة)، وهنا نلاحظ أن محمود القرشة يستعمل هذه الوحدات التّقنيّة بصورة واعية في عزفه بهدف إلباس اللون الطّربي الكلاسيكي ثوبا جديدا ينمّ عن انفتاحه على الموسيقات الأخرى كالموسيقى الغربيّة والتّركية، وفي هذا الصدد يؤكّد الأستاذ علي السّريتي على هذا النّهج فيقول: «لا مانع من استغلال بعض التّقنيات الغربيّة كوسيلة تخدم التّكوين الشّامل لموسيقي سماعه متشبّع ومتأصل في موسيقاه العربية» (أنيس القليبي، 1998، 73)ثم يضيف: «وما الاحتكاك بالتّقنيات الغربيّة إلاّ مواصلة لسنّة التّلاقح بين الحضارات والأخذ بالآيّات التطوّر التي تنفع موسيقانا العربيّة دون المسّ من جوهرها»(3).

4. الجملة الرّابعة: ج2 د1



هي قفلة الجزء الثّاني من التّقسيم وتتكوّن من أربع خلايا.

1.4 . الخليّة الأولى : ج2 د1



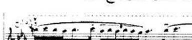
يمكن اعتبار هذه الخليّة إجابة للجملة السّابقة من حيث المعنى اللّحني، ويتجلى ذلك خاصّة من خلال تغيّر البناء الايقاعي(استعمال الشّكل الايقاعي السّداسي) واللّحني (مسار لحني نازل).

تقنيّا، نرى من خلال هذا المثال أنّ محمود القرشة يستعمل حركة الانزلاق بالإصبع الثّالث التّي تنطلق في الاتّجاه النّازل من درجة جواب المحيّر لتبلغ درجة جواب الماهور، الأمر الذّي يجعل انتقاله من الوضعيّة الخامسة إلى الثّالثة أكثر سهولة وجماليّة:



إن إدماج كل من هذه الزّخارف في جملة مماثلة على الوضعيّة الثّالثة من الآلة، يبين أهميّة المحاولات التي أراد محمود القرشة من ورائها توسيع الآفاق التّقنيّة التّي من شأنها أن ترقى بمستوى الأسلوب في العزف على آلة الكمنجة الشّرقية، حيث نجده يوظّف تقنيّة الانزلاق إلى جانب تقنيّة الزّغردة كما هو الحال في هذه الخليّة لكن في سياق مغاير من ناحية الأسلوب، ويمكن أن نلاحظ ذلك عند استعماله لحركة الانزلاق في خطوة سريعة ♩= 78 وبانتقال سريع ومضبوط من النّاحية الزّمنية بين كل من الوضعيّة الخامسة والثّالثة.

2.4 . الخليّة الثّانية : ج2 د2



تستعرض هذه الخليّة المراوحة بين كل من الزّخارف التّالية :

-الزّمرة (المتكوّنة من ثلاث درجات ألا وهي جواب الماهور والكردان والحصار).

-كتم الطّنين الصّوتي لدرجة جواب الكردان باستعمال الإصبع الرّابع والقوس.

-الزّحلقة بين كل من درجتي جواب الماهور والكردان.

يصبح تنفيذ كل من هذه الوحدات الزّخرفية في الموضع الثّالث من الآلة أمرا صعبا نوعا ما، حيث يحاول هنا محمود القرشة تطويع تقنيّة الانتقال بين الوضعيّات إلى ضروريات الأداء في الموسيقى الشّرقية، وهو بالتّالي ما يعكس لدى هذا العازف الاختلاف والتّنوّع على مستوى خيال الارتجال لكلّ نغمة، فلكلّ مقام جماليّة معيّنة تؤثّر في طريقة ونمط تفكير العازف عند الأداء وتساهم، بالتّالي، في بلورة أسلوبه، وهذا ما يستدعي أهميّة توفر عنصرين أساسيّين هما المقاربة اللّحنية الذّاتية للمقام والدّراية التّقنيّة لأسباب العزف والأداء خاصّة من حيث الأمانة المطلوبة لتنفيذ الجملة الموسيقيّة.

3.4. الخليّة الثّالثة : ج2 د3

يعود العازف المؤلّف في هذه الخليّة إلى التّأكيد على نفس الوحدات الزّخرفية المعتمدة في الخليّة السّابقة، لكن في ثوب إيقاعي لحني متجدّد ومختلف عن السّابق، حيث نلحظ في الجزء الثّاني من هذه الخليّة كيفيّة توظيفه لكل من تقنيّة الانزلاق وكتم الطّنين الصّوتي درجة داخل الزّمرة على النّحو الآتي :



كما نلاحظ في هذين المثالين استعمال محمود القرشة لنفس الحركة الزّخرفية (الزّمرة)، فقد عزف الزّمرة في المثال الأوّل بالطّريقة الكلاسيكيّة المعهودة في طرق الأداء الشّرقي على الكمان، أمّا في المثال الثّاني فنجده يعتمد خطوة إيقاعيّة أقلّ سرعة لكي يتمكّن من إدماج بعض الحركات الزّخرفية الإضافيّة داخل الشّكل الايقاعي، حيث يمكن أن نرى بوضوح كيفيّة استعماله لتقنيّة كظم النّفس الصّوتي لدرجة جواب العجم بتغيير اتّجاه القوس من الدّفع إلى الجذب في سرعة مضبوطة يصعب إتقانها في النّسق اللّحني والايقاعي المطلوب، خاصّة وانّ توظيف هذا النّوع من الزّخارف يتطلّب دراية للمقام بأساليب الغناء، فالزّحلقة والزّغردة والزّمر تقنيّات للحنجرة أثناء اهتزازات الحبال الصّوتية. وقد تميّز عزف محمود القرشة باعتماد تلك الزّخارف لتوليد المسارات اللّحنيّة والايقاعيّة وهذا ما يدلّ عن تمكّنه من فهم تقنيّات الغناء العربي إضافة إلى قدرته على الارتجال التّي تمكّنه من السّيطرة على الجزئيّات الزّخرفية الصّغيرة لتوظيفها كوحدات تقنيّة أساسيّة داخل المسار اللّحني للتّقسيم.

4.4. الخليّة الرّابعة : ج2 د4



تؤكّد هذه القفلة استقرار البناء اللّحني على مقام الكردي النّوى، كما تمثّل القفلة النّهائية للتّقسيم خاصّة من خلال توظيف تقنيّة التّرعيد المطوّل بالإصبع الثّاني على درجة جواب الجهركاه كفاصل تمهيدي للقفلة على درجة السّهم بالإصبع الأوّل والغناء في الجزء اللاّحق، أمّا تقنيًا فنلاحظ اعتماد العازف نفس الحركات الزّخرفية كالدّاعمة والزّغردة والزّحلقة في توليفة مختلفة عن التّي سبقتها من حيث المسار اللّحني والايقاعي، لكن من المظاهر الجديدة التي اعتمدها محمود القرشة في هذه القفلة هو الاستقرار على جواب درجة الارتكاز(السّهم)، ومن هنا يمكننا أن نتبيّن بأن نظام القفلات لديه مختلف عن النّظام المعتمد والسّائد في الموسيقى الشّرقية الكلاسيكية، الأمر الذّي يساهم في نحت أسلوبه الخاصّ والمنفرد.

من خلال الجزء الثّاني للتّقسيم نلاحظ أنّ محمود القرشة يوظّف تقنيّة الانتقال بين مختلف الوضعيّات ويتمكّن، بالتّالي، من تنفيذ الجمل بإحكام، حيث نراه يتصرّف براحة أثناء عزفه الارتجالي في المناطق الحادّة (بين كل من الوضعيّات: الأولى، الثّالثة والخامسة) في الجّو الأصلي للمقام، ونلاحظ ذلك في كل من الجملة الثّالثة والرّابعة التّي تظهر لنا قدرته على التحكّم في أدائه عندما يعزف في منطقة الجوابات باعتماد تقنيّة الانزلاق السّريع للسبّابة وصولا إلى الوضعيّة الخامسة انطلاقا من الوضعيّة الثّالثة في الجملة الثّالثة، ثمّ إعادة نفس التّقنية بزحلقة الإصبع الثّالث من الوضعيّة الخامسة إلى الوضعيّة الثّالثة في بداية الجملة الرّابعة، وبالتّالي فانّ تمكّنه من هذه التّقنية يجعل تأدية الجمل الموسيقية من النّاحية التّقنية واللّحنية أيسر.

ويمكن أن نستشفّ من هذه الجمل أنّ محمود القرشة

دائم البحث في سبل تحديث وتطوير وإثراء تقنيّات العزف والأداء، لأنّ مستوى العزف يرتبط ارتباطا وثيقا بمستوى التّنفيذ التّقني. الأمر الذّي يسهّل للعازف صياغة رؤيته الفنيّة الذّاتيّة وتصوراته الجماليّة، فمحمود القرشة يتميّز بالأصالة والتّجديد والابتكار على حدّ سواء، فضلا عن المراوحة بين الطّابع الشّرقي الكلاسيكي والطّابع الحديث المعاصر، وعليه فإنّ العنصر الرّابط بين هذه الصّفات يتمثّل في الجانب التّقني الذّي يزيل كل العوائق والصّعوبات التّي من شأنها أن تعطّل عملية الأداء وتوسّع في المقابل أفقه التّعبيري حتّى تجعله أكثر انفتاحا على مواطن جمال غير معهودة، ومن خلال هذا التّقسيم يمكن حصر ابتكاراته من حيث التّجديد في العناصر التّالية:

-بلورة حركة القفلة في الارتجال باعتماد تقنيّة الانزلاق بالإصبع الثّاني.

-اعتماد الأشكال الايقاعيّة السّداسية والثّلاثية على كامل مراحل التّقسيم.

-اعتماد حركة اليد اليمنى في غاية الانسجام مع حركة أصابع اليد اليسرى.

-تطويع تقنيّة حركة الرّيشة في العود إلى قوس الكمان الشّرقي.

-استعمال حركة كتم الطّنين الصّوتي للدّرجات باعتماد أصابع اليد اليسرى أو بالقوس أو بالاثنين في الوقت ذاته.

-استعمال الانزلاق والتّرعيد في وضعيّات متقدّمة من ذراع الكمنجة.

-اعتماد كل من الشّدة واللّين في أغلب الجمل.

يعتبر التّقسيم من أقدم الصّيغ الموسيقيّة التّقليديّة المعتمدة في التّعبير، فهو يتميّز عن بقيّة الصّيغ المتواترة بكونه مرتجلا حينيّا، ويعتمد في ذلك على الفهم والحفظ الجيّد للمقامات بمختلف عقودها وأجناسها. وكما جاء في قول الباحث الموسيقي محمود عجان: «التّقاسيم هي عبارة عن ألحان حرّة مرتجلة، تعزف على أيّة آلة موسيقيّة عربيّة منفردة، ومن أيّ مقام مختار. ومن الآلات الموسيقيّة التّي هي في أساس تكوينها تعطي أصواتا مستساغة تساعد في إظهار الجمال اللّحني وتأثيره حسب الملموس عند العرب الناي بأنواعه والعود والقانون...»(4).

ويمكّن التّقسيم العازف من أن يستعرض مهاراته الموسيقيّة والعزفيّة المتأتّية من سعة ذاكرته وثرائها بالمعرفة الموسيقيّة والمقامات خاصّة، لذلك يرى أغلب الباحثين والموسيقيّين أنّ أداء هذا النّمط يستوجب كثيرا من الدّقة والمعرفة، وفي هذا الإطار قال نبيل عبد المولاه: «إنّ التّقسيم باعتباره نوعا من الارتجال وكذلك من التّلحين الآني في مقام معيّن، كثيرا ما ينظر إليه على أنه أرقى التّعابير الموسيقيّة الآليّة العربيّة. ثمّ إنّه يمثّل عدّة عوائق وصعوبات إبّان تدوينه لسببين أوّلهما أنّ الكتابة الموسيقيّة الأوروبيّة محدودة بالنّظر إلى التّعبير الموسيقي العربي ذي المحتوى الوجداني في التّقسيم... وثانيهما أنّ تدوين الأداء بطريقة أمينة جدّا يتطلّب مجهودا كبيرا وتركيزا أكبر، زيادة على سماع مرهف ومثابرة وتأنّ في تدقيق تفاصيل الأداء وجزئيّاته»(5).

المصادر والمراجع

- حكيم (راضي)، فلسفة الفنّ عند سوزان لانجر، العراق، طباعة ونشر دار الشّؤون الثّقافية العامّة آفاق عربيّة.
- أبو ملحم (علي)، في الجماليات: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفنّ، بيروت، الطّبعة الأولى.
- حلمي مطر (أميرة)، فلسفة الجمال: نشأتها وتطورها، الطّبعة الثّانية، مصر، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع.
- عجمان (محمود)، تراثنا الموسيقي: دراسة في الدّور والصّيغ الآليّة العربيّة لحنا وقالبا، الطّبعة الأولى، دمشق، دار الطّلاس.

- الحلو (سليم)، الموسيقى النّظرية، الطّبعة الثّانية، بيروت، منشورات مكتبة الحياة، 1961 .
- الشّماك (رضا)، تقسيم «حجاز كار كردي» لرياض السّنباطي قراءة تحليليّة لتقنيّات العزف وأساليب الأداء، رسالة ختم الدّروس لنيل شهادة الماجستير علوم ثقافيّة اختصاص موسيقى وعلوم موسيقيّة، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 2007 - 2008 .
- التركي (ياسين)، أحمد الحفناوي، دراسة تحليلية لبعض أعماله وأسلوبه في العزف، المعهد العالي للموسيقى، تونس، رسالة ختم الدروس الجامعية، إشراف محمد عبيد، 2003 .
باللّغة الفرنسيّة :
- PENESCO, (Anne), Les Instruments à archet dans les musiques du 20ème siècle, coll. Musique – Musicologie, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992.
- LALO, (Edouard), Symphonie espagnole, librerie schirmer's de la musique classique, Hal-Leonard corporation, Etats unis, vol. 1236.
- PINCHERLE, (Marc), Le violon, 3ème éd., coll. Que sais-je ? n°22 mille, Paris, Presses Universitaires De France, 1983.
- YEHUDI, (menuhin), La légende du violon, paris, Flammarion, 1996.
- FERRUCCIO, (Busoni), L'esthétique musicale, collection musique ouverte, France, Minerve 1990.
- LAGRANGE, (Fréderic), Musicien d'Egypte, cité de la musique, France, janvier 1996 .
السندات السمعية والسمعية البصرية : تسجيل سمعي بصري حي، تسجيل صوتي، قرص ليزر لبرنامج تلفزي مصري بعنوان «صولوهات».
الحوارات : حوار مع الدّكتور المصري «حسن شرارة».

الهوامش والإحالات

1) هو من أبرز العازفين في العالم العربي. ولد بمدينة المنصورة بمصر عام 1948 في عائلة موسيقية وتوفي سنة 1999، بدأ عزف الكمنجة على الطّريقة الشّفاهية التلقينية. ولما أدرك سن المراهقة أصبح عازفا في فرقة المنصورة للفنون الشعبية ثم تحصل على شهادة الثانوية العامة وباشر دراسة الكمان الغربي على يد «اسماعيل زكي» لمدة ثلاث سنوات، لينشغل في ما بعد بالحفلات والتسجيلات.

2) يعود هذا التسجيل إلى حفل مباشر لفرقة الإذاعة المصرية أو الماسية بقيادة أحمد فؤاد حسن، نظمته مؤسسة الاذاعة والتلفزة المصرية في شهر فيفري من سنة 1987 بمسرح الجمهورية بالقاهرة. وكان محمد عبد الوهاب من بين الحاضرين آنذاك.

3) القليبي (أنيس)، الشّفاهيّة والكتابية في تعليم الموسيقى العربيّة: طريقة علي السريتي نموذجا، بحث لنيل رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 1998، صص .73 - 76.

4) عجمان، محمود، تراثنا الموسيقي: دراسة في الدور والصّيغ الآليّة العربيّة لحنا وقالبا، ط.1، دمشق، دار الطلاس، 1990، ص 16.

5) Abdmouleh, Nabil, La tradition du nay arabe, Les deux maitres : Amin al-Buzari et Ali al-Darwish, thèse de doctorat, Université Paris 8 –Vincennes – Saint – Denis, 2006, pp.216-217. «Le taqsim, étant à la fois une sorte d'improvisation et une composition instantanée dans un maqam donné, est souvent considéré comme la plus haute expression de la musique instrumentale arabe. La transcription d'un taqsim à l'aide de la notation occidentale n'est pas une tache facile et ce pour deux raisons principales : la première est que l'écriture musicale européenne est limitée et imparfaite, elle ne permet de traduire l'essence et le contenu émotif du taqsim,…La seconde est que la réalisation d'une transcription reflétant le plus fidèlement possible le jeu du musicien, exige un effort considérable de concentration, une oreille fine, une grande patience, une disponibilité et une persévérance dans la recherche des détails de l'interprétation».

من إبداعات الموسيقى العربيّة المعاصرة
رباعيّات الخيّام نموذجا

أيمن قويعة/باحث، تونس

توطئة:

للحضارة العربية الإسلاميّة تراث موسيقيّ على غاية من الثّراء والعمق، لم تُكشف بعد الكثير من كنوزه لأنّ عشرات المخطوطات مازالت تقبع في رفوف المكتبات شرقا وغربا(1).

لكنّ ما نشر من مصادر قديمة ومراجع حديثة يشهد بأنّ العرب ساهموا بقسط وافر في تطوير المعرفة الموسيقيّة، بدليل أنّ بعض المستشرقين لم يتردّدوا في الحديث عن تأثير العرب في نظريّة الموسيقى الغربيّة(2).

لم تكن الموسيقى في الحضارة العربيّة الإسلاميّة حكرا على أهل الاختصاص بل كانت موضع اهتمام كبير لدى الأدباء(3) والفلاسفة بصفة أخصّ(4). ولا شكّ أنّ لهذا الاهتمام الواسع دورًا كبيرا في إثراء الخطاب عن الموسيقى، حتّى بلغ ذروته في التّنظير مع صفيّ الدّين الأرموي (ت 1294م) الذي أثبت النّوتة الموسيقيّة بالحروف والأرقام وألّف كتابين : الأوّل بعنوان «الأدوار» والثّاني بعنوان «الرّسالة الشّرفيّة في النّسب التّأليفيّة».

بعد ركود نسبيّ (5) تواصل إلى أواخر القرن التّاسع عشر بدأت الموسيقى العربيّة تستردّ أنفاسها بتواز مع حركة الإصلاح على جميع الأصعدة، وقد شهدت العقود الأولى من القرن الماضي بروز ملحّنين ومغنّين كبارا أمثال زكريّاء أحمد وسيّد درويش ومحمّد القصّبجي وأم كلثوم ومحمّد عبد الوهاب ورياض السّنباطي وفريد الأطرش وغيرهم. لكنّ حركة الإبداع الموسيقي هذه لم تصاحبها عموما حركة نقديّة كبيرة لاعتبارات حضاريّة وثقافيّة لا يسمح المقام بتفصيل القول فيها.

يندرج مقالنا هذا في سياق المجهودات التي يبذلها منذ عقود العديد من المتخصّصين في دراسة الموسيقى العربيّة قصد تأصيلها(6) والكشف عن مقوّماتها الإبداعيّة اعتمادا على مقاييس موضوعيّة بعيدة أكثر ما يمكن عن المواقف الانطباعية والأحكام الاعتباطية.

في هذا السّياق، اخترنا الاشتغال على قصيدة «رباعيّات الخيّام» باعتبارها عيّنة ممثّلة (في تقديرنا)، للإبداع الموسيقي العربي خلال القرن الماضي،

ونظرا لإعجابنا الخاصّ بها. وهذا ما لا ينبغي أن نخفيه رغم ما يبدو فيه من ذاتيّة قد تتعارض مع مبدأ الموضوعيّة في نظر البعض(7). من زاوية نظر أخرى يتعيّن الانتباه إلى أنّ هذه القصيدة شأن أغلب أغاني السّيّدة أم كلثوم حظيت بإعجاب الفئة المتعلّمة، خاصّة التي تفهم الشّعر الفصيح وتحسن تذوّقه، وهذا عامل لا ينبغي الاستخفاف به لتقويم العمل الإبداعي في كلّ الفنون(8).

بيد أنّ ما شجّعنا أكثر على دراسة هذه القصيدة هوإحساسنا بأنّها عمل إبداعيّ تفاعلت فيه الكلمة واللحن والأداء تفاعلا خلاّقا هيّأها لتكون مثالا جيّدا للدّرس.

سننطلق من هذه الفرضيّات للكشف عن سمات الإبداع في قصيدة رباعيّات الخيّام مركّزين أساسا على التّشاكل بين المعطى الشّعري والمعطى الموسيقي فيها، ونظرا لضيق المجال سنكتفي هنا بدراسة الرّباعيّة الأولى فقط.

I - في القصيدة شعرا وغناء :

تُنسب قصيدة رباعيّات الخيّام إلى الشّاعر الفارسي عمر الخيّام، وهوغياب الدّين أبوالفتح ابن ابراهيم النيسابوري (1048 - 1125) وسمّي كذلك نسبة إلى والده الذي كان صانعا للخيام. عاش عمر الخيّام في رعاية الدّولة السّلجوقيّة، وكان أيضا عالما في الفلك والرّياضيّات والفلسفة وله عديد المؤلّفات نذكر منها «رسالة في براهين الجبر والحساب»، «ميزان الحكمة» و«رسائل في كلّيّات الوجود».

تحتوي قصيدة رباعيّات الخيّام على ما يزيد عن ألف رباعيّة، وقد أقدم إدوارد فيتزيرالد على ترجمتها إلى الإنكليزية سنة 1859، من ثمّ تتالت ترجماتها إلى عديد اللّغات كالفرنسيّة والألمانيّة(9)، وبهذه التّرجمات أصبحت نصّا ذا شهرة عالميّة. وقد ترجم أحمد رامي جزءا من هذه القصيدة (168 رباعيّة) سنة 1924، ويُذكر أنّه تعلّم اللّغة الفارسيّة خصّيصا لترجمتها.

لحّن رياض السّنباطي هذه القصيدة سنة 1949، ويبدوأنّ هذا العمل مثّل تحوّلا حاسما في مسيرته الفنّيّة مكّنه من الانضمام إلى كوكبة من كبار الملحّنين للمطربة أمّ كلثوم.(زكرياء أحمد والقصبجي) وأثبت جدارته في تلحين قالب القصيدة خاصّة.

تحتوي القصيدة التي تغنّت بها أمّ كلثوم على خمس عشرة رباعيّة أُدخلت عليها عديد التّحويرات سواء على مستوى المعجم (تغيير بعض الكلمات) أوعلى مستوى ترتيب الرّباعيات (مقارنة بالقصيدة الأصليّة كما ترجمها أحمد رامي).

وردت هذه القصيدة في بحر السّريع :

سمعت صوتا هاتفا في السّحر

نادى من الغيب غفاة البشر

متفـــعلن مستفــــعـــــلن مفـــعــــلا

مستفـــعــــلن مســــتـــعـــــلن مفـــعــــلا

بعد إعمال النّظر في هذه القصيدة في مستوى الخطاب الشّعري، تبيّن لنا أنّه يمكن تقسيمها إلى وحدتين: الوحدة الأولى، من بداية القصيدة إلى قول الشّاعر «لم أدرك لماذا جئت أين المفرّ» ونقترح وضعها تحت عنوان «صوت الرّغبة». أمّا الوحدة الثّانية فتمثّل بقيّة القصيدة أي الرّباعيّات الخمس الأخيرة التي يمكن وضعها تحت عنوان «صوت التّوبة».

II - في الخطاب الموسيقيّ للقصيدة :

عموما يمكن تحليل الخطاب الموسيقي لهذه القصيدة بتقسيم كلّ رباعيّة إلى وحدات لحنيّة(10) وذلك اعتمادا على مقاييس مختلفة (السّكوت، تغيير درجة الارتكاز، التّحوّل المقامي، التّحوّل الايقاعي، الرّكوز على درجة محوريّة). وفي ضوء هذا المعطى نقترح تحليل(11) الرّباعيّة الأولى من القصيدة. يقول نصّ القصيدة :

الرّباعيّة الأولى :

سَمِعتُ صوتاً هاتفاً في السَّحَر
نَادَى من الغَيبِ غُفَاةَ البَشَر
هُبُّوا املأوا كَأسَ المُنَى
قَبلَ أَن تَملأَ كأسَ العُمرِ كفُّ القَدَر

تتكوّن هذه الرّباعيّة من ثماني وحدات لحنيّة نُوجز القول فيها كالآتي :

الوحدة اللحنيّة	الملاحظات[12]
الوحدة اللحنية الأولى م $\frac{16}{2}$ إلى م $\frac{19}{2}$	استهلت أم كلثوم الغناء بدرجة الرّاست ثمّ تدرّجت في الصّعود حيث ركّزت درجة الرّاست ثمّ درجة الدّوكاه لتستقر على درجة الرّاست وتبرز جنس راست على درجة الراست
الوحدة اللحنية الثّانية م $\frac{19}{3}$ إلى م $\frac{22}{1}$	وهي إعادة للوحدة اللحنية الأولى.
الوحدة اللحنية الثّالثة م $\frac{22}{2}$ إلى م $\frac{25}{2}$	واصلت أم كلثوم التدرّج التّصاعديّ لدرجات جنس راست على درجة الرّاست وذلك من خلال ابراز لدرجة السّيكاه ثمّ الرّكوز المؤقت على درجة الجهركاه.
الوحدة اللحنية الرّابعة م $\frac{25}{3}$ إلى م $\frac{28}{2}$	هي إعادة للوحدة اللحنية الأولى.
الوحدة اللحنية الخامسة م $\frac{28}{3}$ إلى م $\frac{31}{1}$	هي إعادة للوحدة اللحنية الثانية
الوحدة اللحنية السّادسة م $\frac{31}{2}$ إلى م $\frac{34}{1}$	وهي إعادة للوحدة اللحنية الثالثة
الوحدة اللحنية السّابعة م $\frac{34}{2}$ إلى م $\frac{36}{2}$	بدأ الغناء من درجة النوى كمواصلة للخطّ اللحني المعتمد من قبل ثمّ الركوز المؤقت على درجتي الحصار والنوى والعودة إلى الارتكاز على درجة الرّاست.
الوحدة اللحنية الثّامنة م $\frac{36}{2}$ إلى م $\frac{40}{1}$	التأكيد على درجة الحصار ثمّ النّزول التّدريجي بوقفات مؤقتة على الدّرجات المكوّنة لجنس راست على درجة الرّاست، نوى ثمّ جهركاه ثمّ سيكاه ثمّ دوكاه والاستقرار النهائي على درجة الراست.

انظر التّرقيم الموسيقي للرّباعيّة في الملاحق لتتبّع كلّ هذه الملاحظات.

في ضوء هذا الجدول، نلاحظ أنّ الملحّن اقتصر في تلحين هذه الرّباعيّة على مستوى جنس راست على درجة الرّاست، وذلك بتركيز درجاته المحورية مع جسّ لدرجة الحُصار.

III- التّشاكل بين المعنى والمغنى :

إذا دقّقنا النّظر في الرّباعيّة الأولى والوحدات اللّحنيّة المكوّنة لها سنلاحظ أنها تحتوي على إعادات (انظر الجدول السّابق)، أي أنّها تحتوي في الأصل على أربع وحدات لحنيّة ممّا يتناسب مع عدد أشطار الرّباعية (4 أشطار)، معنى ذلك أنّ رياض السنباطي خصّ كلّ شطر بوحدة لحنيّة مستقلّة. وبذلك يمكن القول إنّ المسار اللّحنيّ لهذه الرّباعيّة يتناسب إلى حدّ كبير مع مسارها وبنائها الشّعري.

لم تكن إعادة الوحدة اللّحنيّة الأولى أربع مرّات من قبيل الصّدفة بل إنّ في هذه الإعادة ما يساعد على خلق مناخ مقاميّ مناسب، مناخ يؤثّر أيما تأثير على المتلقّي عبر ترسيخ مقام الرّاست (وهوالمقام الرّئيسي في هذا العمل) في جنسه الأول، ثمّ إنّ في إعادة الشّطر الأوّل ترسيخا للمعنى الشّعري في ذهن المستمع وهي إعادة مُتشاكلةٌ في تقديرنا مع مدلول النّداء الذي جاء به الهاتف سيما أن المقصود بالنّداء هم غفاة البشر (النّائمون)، الذين يقتضي إيقاظهم من غفوتهم، ترديد النّداء، فغفاة البشر في غفلتهم عن سرعة مرور الزمن أشبه بالذين يغُطّون في نوم عميق، غير واعين بما حولهم. وإيقاظ المستغرق في نومه يقتضي بطبيعة الحال تكرار النداء فما بالك والنّداء آت من بعيد، من الغيب، من السماء.

إنّ الدعوة للإقبال على الحياة بهذا النداء المتكرّر فجرا لتذكّرنا بنداء المؤذّن لصلاة الفجر، وبما أن كأس المنى هي أقرب إلى الكناية عن الخمرة فإنّ الدعوة للإقبال على ملذّات الحياة تصبح دعوة شبه مقدّسة.

يقوم المسار اللّحني لهذه الرّباعية على حركتين أساسيتين :

حركة تصاعدية من الوحدة اللّحنية الأولى إلى الوحدة اللّحنية السّابعة وحركة ثانية نازلة تشمل الوحدة اللّحنية الثّامنة.

حركة تنازليّة (امتلاء الكأس، الموت)

(نزول من النّوى إلى الرّاست)

حركة تصاعديّة (سحر، استفاقة، كأس)

(صعود من الرّاست إلى النّوى)

إنّ هذا التّقابل بين الحركتين، حركة الصّعود إلى أقصى درجة الحُصار ثمّ النّزول إلى درجة الرّاست يشاكله تقابل معنوي بين الحياة في أجلى مظاهرها احتفائية (سحر، استفاقة، كأس) التي عبّرت عنها الحركة التّصاعديّة (صعود = حياة) وبين الموت في أبشع مظاهره (امتلاء الكأس الذي تجسّده الحركة النّازلة).

على صعيد آخر نلاحظ أن الرّباعية برمّتها تنقسم إلى ثماني وحدات كلامية(13) تفصل بينها ثماني فراغات تملؤها إمّا اللاّزمة الموسيقية أوالسّكوت (سمعت صوتا هاتفا في السّحر نادى من الغيب غفاة البشر هبّوا املؤوا كأس المنى قبل أن تملأ كأس العمر كفّ القدر) وفي هذا شيء أقرب إلى التّشاكل بين تقسيم الوحدات الكلاميّة والوحدات اللّحنية، بين البُنى الصّغرى للمعنى والبُنى الصّغرى للمغنى. إنّ هذه القرائن في مجملها تؤكّد التفاعل بين المعطى الشعري والمعطى الموسيقي، أي العلاقة الوطيدة بين الموسيقى والشّعر، وهذا ما يمكن البرهنة عليه بتحليل بقيّة الرّباعيّات شعرا ولحنا.

خاتمة:

يمكن القول إذن إنّ هذا التّشاكل الذي بيّنّا مظاهره في مطلع قصيدة رباعيّات الخيّام يمثّل واحدا من أبرز العوامل التي ساهمت في تأسيس «إبداعيّة» هذا العمل، بيد أنّ تحليلنا هذا يبقى محاولة لإبراز أوجه التّفاعل بين الخطاب الشّعري والخطاب الموسيقي، ونحن مقتنعون بأنّ إنجاز دراسة تحليليّة مفصّلة لكامل القصيدة في ضوء المقاربات الحديثة للتّحليل الموسيقي، كالمقاربة الشنكريّة، مثلا، أوالمقاربات السّيميولوجيّة المعاصرة (أعمال ناتيي مثلا) يمكن أن يساعد على مزيد فهم هذه العلاقة المتينة بين الشّعر والموسيقى.

الملحق: الترقيم الموسيقي



المصادر والمراجع

باللّغة العربيّة

- شوقي، (جلال)، العلوم العقلية في المنظومات العربيّة: دراسة وثائقيّة ونصوص، ط1، الكويت، مؤسسة الكويت للتقدّم العلمي، إدارة التّأليف والترجمة والنّشر، ، 1990.
- طريف الخولي، (يمنى)، فلسفة العلم في القرن العشرين: الأصول الحصاد،الآفاق المستقبليّة، عالم المعرفة، الكويت، المجلس العلمي للثّقافة والفنون، ، العدد 264، ديسمبر 2000.
- فارمر، (هانري جورج)، دراسات في الموسيقى الشّرقيّة، مج 1، التّاريخ والنّظرية، القاهرة، جمع وإعداد أيكهارد نويبور، تر. أماني المنياوي، مراجعة ايزيس فتح الله، ، 2005.
- موسوعة بهجة المعرفة، مسيرة الحضارة، مج1، المجموعة الثّانية، الكتاب رقم 2، طرابلس، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان 1982.

باللّغة الفرنسيّة

- Bujic, (Bojan), «Critique Musicale », Dictionnaire Encyclopédique de la musique, Paris, T 1, Robert Laffont, 1989.
- Nattiez, (Jean.Jacques), Musicologie générale et sémiologie, Paris, Christian Bourgois, 1993, p32-61.

الهوامش والإحالات

1) فارمر، هانري جورج، دراسات في الموسيقى الشرقيّة، مج 1، التاريخ والنظرية، جمع وإعداد أيكهارد نويبور، تر. أماني المنياوي، مراجعة ايزيس فتح الله، القاهرة، 2005، ص491-439.
شوقي، جلال، العلوم العقلية في المنظومات العربيّة: دراسة وثائقيّة ونصوص، ط1، الكويت، مؤسسة الكويت للتقدّم العلمي، إدارة التّأليف والترجمة والنّشر، 1990، الفصل العاشر ص12-10.

2) فارمر، هانري جورج، المرجع السابق ص 327 - 438.

3) من المصادر الأدبيّة التي تزخر بالإحالات على الموسيقى نذكر بالخصوص «كتاب الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني وكتاب «العقد الفريد» لابن عبد ربّه.

4) من أشهر الفلاسفة الذين ساهموا في التّنظير للموسيقي نذكر بالخصوص: أبويوسف يعقوب الكندي صاحب «رسائل في الموسيقى» لعلّ أهمّها «رسالة في المدخل إلى صناعة الموسيقى» وأبونصر الفارابي صاحب كتاب «الموسيقى الكبير» فضلا عن كتابين مفقودين في ما يبدو «كتاب في إحصاء الايقاع» و«كلام في الموسيقى».

5) نقول نسبيّ لأنّ النّشاط الموسيقي وخاصّة في الجانب الابداعي منه لم يتوقّف قطّ وإذا كان المتصوّفة قد ساهموا خلال ما يسمّى عصر الانحطاط في إثراء السّماع فإن العصر العثماني لم يعدم بعض الإنجازات خاصّة في مجال النّوبة أوما يعرف بالوصلات. انظر في هذا السّياق مثلا: موسوعة بهجة المعرفة، مسيرة الحضارة، مج1، المجموعة الثّانية، الكتاب رقم 2، طرابلس، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان 1982، ص 437.

6) انظر مثلا: قطاط، محمود، دراسات في الموسيقى العربيّة، اللاذقيّة، دار الحوار للنّشر والتوزيع، 1987.
الزواري، الأسعد، المقامات المشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة، تونس، مركز النّشر الجامعي، 2008-2009.
الصقلي، مراد، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، تونس، بيت الحكمة، 2008.

7) لا شكّ أنّ دراسة الأعمال الموسيقيّة من زاوية علميّة تقتضي الموضوعيّة بيد أنّ الموضوعيّة في العلوم الإنسانية وبصفة أخصّ في المجال الفنّي لا تعني انفصال الذّات عن الموضوع كلّ الانفصال بل إنّها لم تعد

تعني ذلك حتّى في علوم الطّبيعة بعد أن برهنت الدراسات الأبستمولوجية المعاصرة على ضرورة تجاوز الرّؤية الوضعانيّة «Positiviste» للظّواهر. انظر في هذا الصّدد:

طريف الخولي، يمنى، فلسفة العلم في القرن العشرين: الأصول الحصاد، الأفاق المستقبليّة، عالم المعرفة، الكويت، المجلس العلمي للثّقافة والفنون، العدد 264، ديسمبر 2000، الفصل السّابع خاصّة ص 391-461. وانظر أيضا:

- Bujic , Bojan, « Critique Musicale », Dictionnaire Encyclopédique de la musique, Paris, T 1, Robert Laffont, 1989, p562-566.

8) ليس احتفاء الجماهير الواسعة بالعمل قرينة موضوعيّة بالضّرورة على التّميّز لكن يتعيّن أخذه بعين الاعتبار مع قرائن أخرى أي ضمن ما يسمّية جون جاك ناتيي مستوى التّلقّي «esthésique» انظر:

- Nattiez, J.J, Musicologie générale et sémiologie, Paris, Christian Bourgois, 1993, p32-61.

9) الحفني، عبد المنعم، عمر الخيّام والرّباعيّات، ص 214.

10) هي كل فكرة لحنية تامّة مكتملة البناء تنتهي عموما ببداية الوحدة اللّحنية الجديدة ويشترط أن تكون كل وحدة لحنية واضحة للمستمع بحيث يمكنه تحديد وإدراك بدايتها ونهايتها.

11) سنرمز للمقياس بحرف «م» كما سنستعمل هذه الطّريقة للإشارة إلى رقم المقياس:

$\boxed{\substack{3\\2}}$: يرمز 3 إلى رقم المقياس و2 إلى الوقت الثّاني من المقياس فمثلا $\boxed{\substack{2\\4}}$ نقصد بها الوقت الرّابع من المقياس الثّاني.

12) انظر التّرقيم الموسيقي للرّباعيّة في الملاحق لتتبّع كلّ هذه الملاحظات.

13) نقصد بالوحدة الكلاميّة لفظا أومجموعة الألفاظ المغنّاة بشكل مسترسل، والّتي يأتي بعدها فراغ يملؤه سكوت أولازمة موسيقيّة.

ماليخوليا

أمامة الزاير/ شاعرة، تونس

ماذا؟

هل كنّا نبسمل ونحوقل مثل رماد إلاه

مشنوق

تهرُسُه الرّيح؟

هل كانت رعشتنا الأولى صندوق بريد

للشّيطان؟

هل كانت قبلتنا الأولى سجعا للكهّان

وتخاريف عجوز صمّاء؟

ماذا أيضا؟

هل كنّا جباة ضرائب مسعورين

قبضة وهم

وسوادا في اللّوحة لم نفهمه؟

هل كنّا غرابا يشهق ملء اللّيل

ويلطم شبّاك الجارة؟

آه جارتنا تلك

سوداء الحيّ تلك تسكب بياض "السفساري"

للعائدين من داموس الغرب..

"عبّونها" شجرة الميلاد

خلخالها الفضيّ ليلة شبقة

سوداء الحيّ البكماء تلك، ذات الستين عاما،

رأيتها تغادر الإطار الفضيّ المعلّق في نزل

"الهناء".

ثمّ ماذا؟

هل أودعنا ناب الأرق أجسادنا ؟

وانتظرنا طويلا؟

هل كنّا رجسا نغتسل عند قدميْ شيخ؟

يا شيخي ...

تلك الأجساد أجسادنا

قطيع من غبار

تلك الأجساد أجسادنا

قطع اللّيل الملحد

تلك أجسادنا..

ثمّ ماذا؟

هل كنّا بعض مجوس

نحتبس الظلّ

ونشطبه؟

كان الظلّ حروف جرّ وأفعال تعدية

كان الظلّ شقشقة الحرف

كان الظلّ نصف الكأس.

....

(الظلّ مسكون بنباح الظلّ.)

ماذا أيضا؟

القلب مائدة قمار

اللّون جرّة "الغانج"

الصّوت تكيّة موصدة.

ثمّ ماذا أيضا؟

ألم تكتف بعد؟

هذه حرائق برابرة مرّوا بحقل القمح

هذا بول بنات نهج مرسيليا

نهودهنّ الموطوءة مثل كيس نخالة

أحمر شفاههنّ جراء جرباء

أصابعهنّ المشقّقة منفضة سجائر

أعينهنّ فزّاعة حقل القمح

هذا برق نهج مرسيليا في الرابعة فجرا .

....

(قد يكون البرق ضفادع تقفز من بئر الحكاية.)

إيه ثمّ ماذا؟

لقد اخترت محرقتي بعناية

وأشعلت المباخر وأعواد النّد

وانتظرت في غرفتي

مثل عروس هنديّة

بأثوابها الملوّنة

وحنّائها التي تغمر يديها، كامل يديها...

ولطخةٌ حمراء على جبيني.

وماذا بعد؟

هذه الـ"ماذا" تولول كأن لم تكتف بالحريق.

هذه الـ"ماذا" جوع أسطوريّ لا أذكره.

الفراشات لا تموت

سحر ستالة / شاعرة، تونس

فِي الحُلمِ يَتَّسِعُ المَعْنَى
لِشَهْوَةٍ غَامِضَة
لِقِنَاعٍ يَلْبَسُ خَواءَنَا
فَأَفِيضُ عَنْ جَسَدِي
أَفِيضُ عَنْ رُؤْيَايَ
ظِلاًّ فِي المَرَايَا الغَائِبَة
أَنَا صَدَى النَّهرِ
يُرَدِّدُنِي المَدَى:
"كُلُّ المَرَايَا انْطَفَأَتْ
فَتِّشْ عَنْ وَجْهِكَ فِي المَاءِ"
كَفَرَاشَةٍ هَارِبَةٍ مِنْ سَطْوَةِ اللَّونِ
أَهْجُرُ رُؤْيَايَ
كَغَابَةٍ عَارِيَةٍ
أَحُطُّ عَلَى كَتِفِ النَّهرِ
فَيَرْتَدُّ صَدَايَ:
"النَّهرُ أَوَّلُ الرَّغبَة"
"النَّهرُ غِوَايَةٌ صَامِتَة"
"النَّهرُ مَوْتٌ فَتِيّ"
أَحْنِي جَبِينِي المُثْقَلَ بِالحُلمِ
فَيَتَّسِعُ المَاءُ لِأَشْرَبَ وَجْهِي
أَنَا الغَارِقَةُ فِي تَفَاصِيلِ الرَّحِيلِ
أَتْبَعُ مَوْتِي فِي خُطُوطِ المَاءِ
أَسْرِقُهُ نُبوءَةً نُبوءَة
أَتَقَمَّصُهُ حَتَّى الإِحْتِرَاقِ الأَخِير
ثُمَّ أَصْعَدُ إِلَى قِيَامَتِي
أَصْعَدُ إِلَيكَ
نَرْجِسَةً عَذْرَاء

تَائهاتُ الغيُوم تَجفُّ

احميدة الصولي/كاتب، تونس

تنامُ طُيورُ الفيافي، وفي وهمها بيدَرٌ يستفيقْ.
تنامُ، وفي صحوةِ الضوء، يُغري الخِماصَ،
تُفيقْ.
هو الجوعُ يا سيدي واقفٌ في العيون،
يحاكي الجفافَ سرابا،
ويحكي ذئاب الغروبْ.
تَعطّرتِ الأرضُ أو أخصبتْ
فالأماني جدوبْ.
كأنّك تكبر في داخلي صارخا،
إنّ صمتي ضجيجْ.
سواحلُ هذا الخضمّ مجلّلةٌ بالعَياء،
ويَكبُرُ فينا اصطيادُ الأماني،
ونحن هباءٌ ونحن متاه.
وليسَ بهذا المتاهِ دروبٌ،
وَليسَ به مَا تَراهُ.
أجِلْ طرفَكَ المستنيمَ تَرَ الشمسَ
تهربُ في اللاّ اتجاه.
فذا محشرٌ تتلاطمُ فيه هواجسُنا
وَهْوَ سَاه.
وذي زهرةٌ تقتفي عطرها
في انفلاتِ النسائمِ عابقةً بالدواهي.
وذي موجةٌ آثرتْ أن تفرّ من الشط،
تسهرُ بين الملاهي.
وذي أمنياتٌ تُعاقرُ شمسَ الصباح،
وَتطفو كَلألأةٍ في فَمِ الانطفاء.
وذي صِنْوُ أغرودةٍ أجّجتْ روعةَ اللحن
وانتحرتْ في انكسارِ الضِّياء.
وأورقَتِ اللحظاتُ عبيرا،
وفي زفرةٍ، أُخمدتْ فورةُ الصبر، لاحتْ سمائي.
كأنّ الفضاءَ يُفيقُ
على بحرةٍ من سبايَا، إماء.

****

إذا استيقظتْ نجمةٌ في الضباب ضُحى،

وَهِيَ تحلمُ،

كلُّ المجرّاتِ ترجُمها،

وَكلُّ الممرّاتِ تَرفضُها،

وتأكلُ من لحمِها الأنجمُ.

إذا استيقظت نجمةٌ في المساءِ،

وكانتْ على خُطوتين منَ القَمرِ السرمديِّ،

حَيارَى الغُيومِ تجفُّ،

وتجفو مواويلَها القُبّراتُ،

يَهُبُّ على خطوها طَلْسَمُ.

إذا استيقظتْ نجمتي في الهزيعِ المريعِ،

أكفُّ عن الارتباكِ،

وأحضُنُها أستزيدُ الصُّدوعَ،

وتأتي العصافيرُ تأسرُها بالنشيدِ،

وتُغرقها في الظلامِ الشُّموعُ.

ففي نجمتي مرفأٌ للأقاحِ وشَدوِ الطيورِ ؟

وفي نجمتي مَرتعٌ للبراكينِ،

تَحرُسُ موتَى الزهورِ.

وبيني وبيني تقومُ المسافاتُ آهِلةً بالصفيرِ.

****

إذا الضَّوءُ أسكرهُ الانتباهُ لنجمي،

يَهيمُ الظلامُ بأوديةٍ من دُموعْ.

كذاكَ السنونو، وبعض نوارسنا،

في احتفال الصقيع،

ترودُ المهاوي وتنسج أشرعةً وقلوعْ.

وتُوقظُ سربَ الغواياتِ زاهيةً كانتباهِ الخراف،

شتاءً تهيئ أذعيةً للربيعِ.

فذي تائهاتُ الغُيومِ تجفُّ،

وتهطلُ منها غُيومٌ عجاف.

ولستُ الذي يَخلبُ الأمنياتِ،

يُوسِّدُها لخيولِ الضَّبابِ.

فلي في فجاجِ السَّرابِ دُروبٌ،

تُخالطني عبرَ صَمغ الكلامِ.

أأغرقُ خيلي بأوجاعها، أمِ أنامُ ؟

فكلُّ الأماني التي قد حفرتُ بروحي

تنامُ على هدهَداتِ السَّرابْ.

وأُحصي الأماني،

فلا أستَطيعُ ابتلاعَ العُبابْ.

هُنا واحةٌ من خمُولٍ، ومن غَردقٍ،

وَشرابُ الظّماءِ من الطيرِ،

مُزنٌ يبابْ.

وقلبي على الأيكِ يَهمي

شظايا اكتئابْ.

قصيدتـان

تعريب فتحي النصري/ جامعي، تونس

(1)

رأيتُ مدنا

تداعى بفعل زحف الرغوات،
شرفاتٍ تلطّخ نقاوة الحجارة.
رأيت راياتٍ تنحني للريح.
رأيت مدناً
تعيش على هامش سكّانها،
رغم سكّانها،
وتعلو حتّى تغدو فيضا في السماء
قاضيةً على مواطنيها
بالبواليع.
حواضرَ من الإسمنت المسلّح
سحقتها قبضة الوحش.
رأيت رجالا
بسَحْنات فاتحة
يتعيّشونَ على الرصيف
مع تُرمس قهوة والسيفُ لمّا يزلْ في الحزام.
ونساءً يسرن
دون أن يغضُضن الأبصار
بمحاذاة شاطئٍ من القمح.

J'ai vu des villes

succomber sous l'avancée des mousses,
des balcons entacher la pureté de la pierre.
J'ai vu des drapeaux s'incliner au vent.
J'ai vu des villes
vivre en marge de leurs habitants,
malgré leur habitants,
et s'élever jusqu'à être flux dans le ciel
en suicidant leurs citoyens
par les égouts.
Des cités de ciment armé
écrasées sous le poing de la bête.
J'ai vu des hommes
Clairs
Survivre sur un trottoir
Avec un thermos de café et l'épée encore à la ceinture.
Et des femmes cheminer
sans baisser les yeux
le long d'une plage de blé.

Alicia Martinez
Traduit de l'espagnol par Annie Salager

أليسيا مارتينز : شاعرة وممثّلة إسبانيّة تدير البرنامج الثقافي لفضاء إلْدُرادو ببَلنسية حيث تتولّى تنظيم الملتقيات الشعريّة والعروض الفرجويّة. وهي تشرف أيضا على مهرجان الشعر الركحي ببلنسية. وتشارك بانتظام في دورات السّلامْ التي تنظمها جماعة السّلامْ الشعري بطليطلة.

(2)

La maison sans nom

المنزل الذي لا اسم له

Je reviens vers toi, mon corps, une fois perdue
la clé de cette vielle maison sans nom.

Poursuivi par des brouillards qui me crevassent,
j'écoute la haute nuit
elle me dit une parole jamais née,
j'ouvre de part en part la porte
et le vide me pose un verrou sur les yeux.

Comment en retenir le chant ?

Je suis le chien et toi la langue pure
ou meurt la noire serrure de la pensée.

Traduit du catalan par François- Michel Durazzo.
Yaume Pont

أعود إليك جسدي عندما يضيع
مفتاح هذا البيت الذي لا اسم له.

مُلاحَقا بضبابات تصدّعني،
أصغي إلى الليل الدامس
إنّه يقول لي كلاما لم يكنْ قطّ،
أفتح الباب على مصراعيه
فيجعل الفراغ مزلاجا على عينيّ.

كيف أحتفظ منه بالنشيد؟

أنا الكلب وأنتَ اللغة الصافية
حيث يتلاشى قفل الفكرة الأسود.

يوم بون شاعر إسباني من إقليم كاتالونيا، ساهم مساهمة فعّالة في تجديد الشعر الكاتلاني. وكتاباته متجذّرة في تراث هذا الإقليم ولكنّها لا تخلو من تأثير الآداب الأوروبيّة ولاسيّما الأنجليزيّة والألمانيّة والفرنسيّة والإيطاليّة. تحصّل منجزه الشعري على عدّة جوائز. ويوم بون ناقد أيضا وهو يدرّس الأدب في جامعة مدينة ليدا التي انحدر منها. وقد نشر العديد من البحوث عن الشعر الكاتلاني والأندلسي.

الترجمة العربيّة للقصيدتين تمّت عن الترجمة الفرنسيّة المنشورة في:
Voix Vives, de Méditerranée en Méditerranée.Anthologie Sète 2013. Editions Bruno Doucey, France . 2013.

ماذا قال لي ...؟

آمال مختار/كاتبة، تونس

ظللت متشبثة بقراري حتى تلك اللّحظة.

قراري أو قشّتي الواهية التي ستنقذني من الغرق في بحر يقول لون سمائه إنّه منطقة خصبة للعواصف والأعاصير.

قراري الذي نبت فيّ مثل نبوءة غير أنّه لا نبيّ في قومه...

الكل في عائلتي كان يساند قراري في تواطئ الصمت، أمّا عند لحظة الحسم فقد كنت وحيدة عزلاء مثل نبتة طرية في مهب الرّيح.

حاولت ثم حاولت ثم حاولت أن أمشي وراء حدسي الذي صرخ في أعماقي المتردّدة: ألاّ... صدّقت حدسي واتخذت قراري وكدت أنتصر، نعم كدت أفلت من تحت المقصلة غير أنّه أمسك بتلابيب روحي في الثانية الأخيرة. كانت لحظة فارقة، غريبة، خاطفة مثل شهاب، سريالية مثل كابوس...

حاولت قبل ذلك بشتى السبل إرغام نفسي على بلع ما هو جيد فيه ـ هل كان فيه ماهو جيّد أم تهيأ لي ذلك؟ ـ فلم أفلح.

اشتبهت عليّ الأمور وأنا أمشي مرتعشة على تلك المرحلة الأولى من عمري، مرحلة الهشاشة وانعدام التجربة، فبدت لي منه الرجولة التي تأسر كل أنثى في مثل ظروفي تلك فوقعت في الفخّ.

مَن وضعه في طريقي؟ أم هو قدري الذي تعثرت فيه؟

كنت أقرب إلى الطفولة مني إلى الشباب لمّا غادرت قريتي الساحلية، وتأشيرتي كانت معدل الامتياز في امتحان الباكالوريا ومنحة من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي للدراسة في السوربون في اختصاص الفرنسية.

أمّا دعوات أمّي وعائلتي فقد كانت بلا حساب، فجعلتها تعويذتي لحمايتي من كل الشرور المترصّدة بي، أنا الشابة الجميلة التي ألقى بها التفوق بين براثن المغامرة وهي ما تزال روحا خاما لا تفقه من أسرار الحياة وعبثها شيئا!

كان زادي الوحيد حقيبة أحلامي وأحلام عائلتي بعد فشل أخي الأكبر في نيل شهادة الباكالوريا وانقطاعه عن التعليم وانصرافه إلى الانحراف بأتمّ معنى الكلمة.

في تلك الحقيبة تكدست أحلامنا جميعا: أحلامي بنيل شهادة الدكتوراه والتدريس في السوربون والعودة

إلى أهلي متوجة بإكليل التفوق الذي تعودت عليه منذ كنت تلميذة صغيرة بمدرسة قريتي. أحلام أمّي تتمثل في تشييد منزل فخم يكون ملكا لنا فنرتاح من كابوس الزيارة الشهرية لصاحب المنزل الذي يعتبر أنّه قد أغرقنا بطوفان جميله منذ سنين لأنّه لم يطردنا ليأتي بمؤجرين جدد لتلك الغرفة والصالة والتي يعتبرها منزلا، كما يعتبر أنّ من أفضاله العديدة التي أثقلت كاهل والدي أنّه لم يرفّع الايجار! أحلام أبي كانت بسيطة وطيبة وكريمة مثل شخصيته تماما، وتتمثل في مساعدتي له على حمل العائلة الثقيل وخاصة مساعدة أختي وأخي الأصغر منّي سنا على مواصلة دراستهما والوقوف إلى جانبهما حتى لا يذهبا في طريق السوء كما فعل أخي حاتم.

أحلام أختي سامية التي تصغرني بسنتين لم تتجاوز ساعتئذ أحلام المراهقات من لباس والبعض من أدوات الزينة التي كنا نستعملها خلسة عن الأهل والمسؤولين في المعاهد. أما أخي الأصغر عادل فقد كانت فرحته بالألعاب التي جئت بها إليه في أول عودة لي من الغربة بعد سنة من الغياب أجمل الأحلام التي تحققت له في حياته. . .

ما عدا أحلام النّجاح بإتمام الدراسة بتفوق هل كانت لدي أحلام أخرى؟ لا أتذكر أحلاما واضحة، بل قل إنّني لما كنت أغمض عينيّ في خلوتي في غفلة من الازدحام العائلي كنت أرى أشياء هلامية بلا ملامح غير أنّها كانت براقة ومشعّة مثل النجوم في سماء صافية السواد، ولها رائحة مثل رائحة البحر ورائحة كتب فلوبير وفيكتور هيغو وبودلير والثورة الفرنسية وثورة شباب 1968 التي كنت ألتهمها على شاطئ البحر في قريتي الصغيرة من ولاية المهدية، بل إنّ رائحتها مثل رائحة عشق بونابرت لحبيبته جوزفين : رائحة اللقاءات الرومانسية بينهما والنبيذ المعتّق اللذان كانا يشربانه على نخب عشقهما المجنون. لعلّني عشقت بونابارت في لاوعي وخلسة عنّي تمثلت نفسي جوزفين. . .لكن أين أنا من جوزفين وأين هو من بونابرت!. . .

أضحك الآن حتى أشرق في مرارة ضحكي. . .أي قدر عجيب جعلني أتعثر فأسقط في أحضانه المشعّة بدفء تعبق منه رائحة عربية مثل رائحة القهوة المغلاة في «ززوة» على جمر هادئ. . . في بلاد البرد والقهوة المقطّرة بدت رائحة تلك الأحضان فريدة ولا مثيل لها في العالم بأسره بل كان يكفيني في ذلك الزمن ـ الذي يبدو لي الآن سحيقا ـ أنّ تلك الرائحة كانت تثير حنيني إلى دفء أمّي ووطني وشمسهما التي غابت عنّي وراء البحار.

لم أخطط قط لأي شيء في حياتي. ولم أكن أنتظر من عشقي للآداب الفرنسية شيئا سوى متعتي الخرافية خلال تلك اللّحظات التي تجنّح فيها روحي وتطير خفيفة مثل ريشة في سماء فيروزية كلون البحر في قريتي.

– نجاح. . .نجاح. . . ستكتبين إليّ رسائل عندما تسافرين إلى فرنسا؟

انتبهت على صوت أختي سامية. هززت رأسي مجيبة بنعم بينما لم يكن في ذهني سوى تلك الزرقة الفيروزية المنعشة وتلك الخفّة التي تحلق بروحي في الأعالي النقية. ما لم أكن أدركه ساعتئذ أنّ تلك الومضات ـ والتي ستشعّ في ذاكرتي بعد ذلك مثل برق كلّما بلغت حدود الاختناق ـ الهاربة من رتابة الحياة كانت قطفة من ثمار السعادة التي عنّ للحياة أن تجود بها في غفلة من وعي لذلك لم أتلذذ بها كما كان يجب أن أفعل. . . يحزّ في نفسي الآن أنّني لم أتلمظّها جيدا ولم أقترّها حتى الثمالة. لم يكن لدي من الوعي ما يكفي لأحدس أنّ تلك اللّحظات لن تتكرّر وأنّها ستكون فارقة في حياتي تماما مثل تلك التي اتخذت فيها قراري بعد أربع سنوات لأهرب من الدوامة التي ستجرفني إلى رحاها وتلتهمني. . .

لست أدري كيف تركته خلال تلك السنوات الأربع التي كنت فيها مثل العجين الذي تصنع منه أمّي الخبز، كيف تركته يشكّل شخصيتي ويرسم مسار حياتي ليَهوي على شجرة أحلامي بفأس أنانيته فيقطعها، جفّت الشجرة الخضراء وباتت أغصانها حطبا بنيّا لا يصلح إلاّ لايقاد نيران الحقد أمّا الجذع فقد تيبّست جذوره وظلّ مغروسا في أرضي الجرداء مثل ساق بُترت في الحرب.

لست أدري أي ضعف جعلني أسمح لهوسه المرضي

أن يكبّل روحي بقيد الخوف الذي أدماها لتظل تنزف طوال عمر بحاله فلم أقدر لا على كسره والانعتاق منه ولا على الاستسلام والخضوع لجنون عقده وقبح أعماقه السوداء والقذرة مثل حاوية القمامة.

لمَ . . . لم؟؟؟؟

أتطلّع إلى المرآة فأرى وجهي وقد تحوّل بياضه إلى سواد! لكأنّه ألبس جمالي قناع قبحه، لكأنّه تعمّد بل إنّه تعمّد وخطّط لإطفاء شموع الأمل في أعماقي فاسودت بشرتي وانطفأ بريق الضوء في عينيّ.

تهاوى تفوقي وعنفواني وصرح جمالي الذي تغنى به الجميع منذ كنت طفلة مثل ناطحة سحاب هزّها زلزال حقده وعقد نفسه المريضة.

مرّرتُ أصابعي على وجهي الذابل كوردة ذاوية، بدت عيناي أصغر قليلا وقد أحاطت بهما هالة بنفسجية تروي عذاب سنوات القهر التي عشتها خانعة، أنا المرأة الجامعية، أستاذة الآداب الفرنسية المتخرجة من السوربون والتي رضيَت ذات لحظة خوف أن تتراجع عن قرارها ليقع اغتيال طموحها فينتهي بها الأمر هنا عارية أمام هذه المرآة التي رفضت أن تكذب عليها هذه المرّة، أم أنّها تلك المرأة المسجونة داخل رعبها منذ سنوات هي التي تمرّدت وقرّرت أن تستمع إلى حديث المرآة؟

تواصل أصابعي رحلة التلمّس: هذا أنفي الواقف مثل أنف أبي الشامخ، أنفي الذي كان يمنحني المزيد من الثقة في نفسي ها قد انكسر . . . لكأنّه عُقف عند ذؤابته! وشفتاي الورديتان ازرقتا وتكمّش سطحهما الرقيق مثل جلد الفيل!

أجذب خدي إلى أعلى. أسحب التجاعيد التي تراكمت بفعل قهر السنوات وفشلي في تحقيق ذاتي نحو فروة شعري. لن أستطيع أن أنفخ في جذوة شبابي التي انطفأت حتى لو قمت بعشرات عمليات التجميل. لم أتجاوز منتصف الأربعينات بينما أبدو قد اقتربت من الستين!

يا لهول ما أرى!

كبرت والله كبرت!

كيف مشيت كل هذه المسافة في أرض الشيخوخة دون أن أنتبه إلى الأمر؟ ألم أكن أنظر إلى المرآة قط؟ أم كنت أنظر ولا أرى!

الأكيد أنّني لم أكبر وأتقدم نحو هذه الشيخوخة خطوة خطوة مثل كل البشر، بل إنّني سقطت فيها تماما عند تلك اللّحظة التي تخلّيت فيها عن قراري . . .

بعد محاولات دامت لأشهر وبعد أن تأكد سعد أنّني لن أعود عن قراري وبعد أن أحاط به صمت العائلة المتواطئ، طلب فرصة أخيرة للحديث معي على انفراد لدقيقة واحدة، «دقيقة واحدة لا أكثر ولا أقل»، هكذا! قال. تبادل الجميع النظرات الغريبة المتسائلة عما سيقول لي ليدفعني إلى التراجع عن قراري . . .

استخفيت بالأمر عندئذ فوافقت، غير أنّني لم أكن أدري أنّني في تلك اللّحظة أدرت ساعة الرمل لتبدأ عملية تسريب الزمن حبّة حبّة ليتطاير معها عمري هباء مثل ذرات الغبار في العدم.

كنت أمشي على أرض الشباب الهشّة، تتقاذفني هواجس الخوف من المجهول، من فرنسا، من الناس في القرية وأقاويلهم التي تكبر مثل كرة الثلج وصورة أبي وهو يفتخر بي في مقهى القرية بين أصدقائه البحارة لم تكن لتفارقني في لياليّ الباردة. صوت أمّي وهي تتحدث بوجهها المشرق عن ابنتها نجاح التي تساويها بألف رجل في شهامتها وتربيتها العالية، ظل يرنّ في رأسي طوال كل تلك السنوات الأربع التي قضيتها في بلاد الجن والملائكة كما قال الحكيم.

كنت مثل عصفور صغير يحلم بالطيران في سماء فيروزية صافية بينما كان والداي ينتظران مني أن أظل ملائكة كما ربياني طفلة، في حين كان أهل قريتي ينتظرون بشماتة أن تتحول الصبيّة البريئة إلى جنّ بما أنّها قبلت بالسفر إلى بلاد الغرب، بلاد الجن. أما هو فقد خطّط منذ أن رآني لأوّل مرّة أن يصيبني بالجنون.

وها قد نجح!...

بتّ أفكّر في التخلّص من حياتي بشتى الطرق. فكرت في كل الأساليب الكلاسيكية للانتحار ثم عدلت عنها بعد أن راقت لي فكرة الانتحار البطيء التي شاهدت طبيبا يتحدث عنها في إعلان تلفزي لمكافحة الإدمان على التدخين. أعجبتني فكرة البطء التي فيها من العذاب ما يكفي لعقابي حتى الموت بسرطان الرئة أو الحنجرة لتخاذلي واستهتاري بنفسي ومستقبلي الذي حطمته على أرضية الخوف والجبن. فأدمنت التدخين لتصبح السيجارة رفيقة دربي إلى الموت وصديقتي الوحيدة التي لا تخون.

ماذا قال لي حتى أخافني وأرعبني؟

سألني جميع أفراد عائلتي ماذا قال لك خلال تلك الدقيقة لتتراجعي عن قرارك؟

ماذا قال لي؟

لست أدري... أتذكّر كل شيء بالتفصيل إلا ما قاله خلال تلك الدقيقة فقد مُسح من ذاكرتي.

سمحت له أن يضع خاتم الخطوبة طوقا حول روحي لخنقها منذ أن طأطأت الرأس وأشرت بالموافقة...

وافقت؟ على ماذا بالضبط؟

وافقت على الانقطاع عن الدراسة وعدم إتمام بقية المراحل لنيل الدكتوراه.

وافقت على العودة إلى قريتي وإلغاء فكرة العمل والتفرغ لتأسيس عائلة وإنجاب أطفال أربيهم بثقافتي العالية فأساهم بتقديم مواطنين صالحين لخدمة الوطن.

كذلك كان يزين لي الحياة الجميلة والبسيطة والهادئة في القرية بعيدا عن عذابات الغربة والوحدة في باريس. بعيدا عن السفرات اليومية في المتروهات بين الجامعة وحي السكن الطلابي التونسي.

كان يهمس لي في اللّحظات الحميمة: « ماذا ستساوي الدكتوراه وثمنها سنوات أخرى من التضحية والشباب الضائع أمام تمتعك بإحساس الأمومة ودفء العائلة؟ أنا هنا إلى جانبك على الدوام، سندك الذي لن يتخلى عنك، وهل يقدر الإنسان على التخلي عن روحه؟... »

يتسرّب همسه إلى أعماقي مثل البلسم الذي يهدّئ من وجع الحيرة في الاختيار بين أحلامي التي توضحت بعد أربع سنوات من الغربة في باريس، وبين حلاوة العيش في القرية معه ومع الأبناء الذين سيجيء بهم الزواج.

حلاوة العيش في القرية مثل أمّي وأمّه اللّتان كافحتا طويلا بطريقتهما من أجل تعليمنا ونجاحنا.

هل درست طوال هذه السنوات وتعبت وتحمّلت البرد والسّهر للعمل في مطعم أغسل الكؤوس والصحون في الجزء الأول من الليل وللدراسة في الجزء الثاني منه حتى الفجر لأعود إلى القرية وأتزوج سعد الجربي ابن العطار في قريتنا وأنجب أطفالا أهتم بهم وأربيهم؟

لماذا سافرت إذن؟

هل كان ذلك حبكة من القدر العجيب لأتعثر ذات صدفة في محطة السكن الجامعي بسعد جارنا الذي أسمع عنه وعن تفوقه في الدراسة؟ لا أكاد أجمّع ملامح وجهه عندئذ فأنا لم أقابله قطّ، ربّما لمحته من بعيد ذات مرّة في السوق الأسبوعية... أما هو فقد كان يعرفني جيدا وعندما ناداني باسمي في المحطة في ذلك الصباح البارد بينما كانت ندف الثلج تتهاطل على هاماتنا اعتراني إحساس بأنّ لقاءنا ذلك لم يكن صدفة كما أقنعني بل إنّه خطط له كما خطّط لكل شيء بعد ذلك.

كنت لم أزل حتى ذلك الصباح نجاح الفتاة الجميلة، الهادئة، الحالمة، الطموحة لأتحوّل شيئا فشيئا خلال تلك السنوات الأربع إلى فتاة مخدّرة بحلو كلامه وسحر أحلامه وقدرته على تسهيل الأمور وتبسيط المشاكل وحلّها بسرعة فائقة تأسرني إلى شخصيته أما شكله فلم يكن من النوع الذي يروق لي البتّة.

كان قصير القامة، سمينا، ذا بشرة بيضاء تشعّ بحمرة من خديه. أما لون عينيه فلم أقدر طوال هذه السنوات على تحديده ولعلني أجزم أن لون عينيه يتبدل كالحرباء

حسب المواقف التي يعيشها والشخصيات التي يتقمصها.

الشخصية الأولى التي تقمصها معي لما تقدّم نحوي بثبات العارف والمجرّب هي شخصية ابن الوطن الذي يصبح في بلاد الغربة أقرب إليك من أي أحد، ثمّ إنّه ابن القرية والجار الذي يعرف العائلة. على هذا البساط من الطمأنينة اقترب منيّ فسهّل حياتي هناك، أنا التي ما زلت في شهر غربتي الأول لا أفقه من نظام الحياة الطلابية في باريس شيئا. هو كان يكبرني بخمس سنوات، وكان بصدد إعداد المرحلة الثالثة في اختصاص العلوم السياسية لما كنت في سنتي الأولى. كانت شخصيته متفتحة على الجميع، وكان بارعا في ربط العلاقات وفي تقديم الخدمات. كان ينشط في خلايا حزب التجمع الديمقراطي وكان يخطط لمستقبل سياسي في تونس وقد نجح.

ساعدني في كل المهمات التي كانت تبدو لي صعبة بل مستحيلة، مثل استخراج الوثائق والعثور على عمل لتحصيل بعض المال لأن المنحة لم تكن كافية للحياة هناك كما لم يكن في استطاعة والدي مساعدتي. سحرني بشخصيته حتى بتّ أتحدث مثله بل وبتّ بخيلة مثله، أحسب للمال ألف حساب، كذلك لاحظ أهلي هذه التغيرات في شخصيتي لما عدت إلى القرية في أول صيف بعد انقضاء سنتي الأولى...

اقترن اسمي باسمه دون طلب ولا موافقة وباتت رفقتنا لبعضنا البعض في السكن الطالبي أشهر من نار على علم وبتنا في عداد المخطوبين عند الجميع. وكان هو مزهوا بذلك، أما أنا فإنّني مع الأيام أصبحت أرى عن قرب ما لا يراه الآخرون.

رأيت فيه الوجه القبيح الذي يجمله بعسل الكلام أمام الجميع، رأيت فيه التخلّف والعقلية الذكورية التي تسمح للرجل ما لا تسمح به للمرأة. في الحفلات التي كان يشرف على تنظيمها، كان يأمرني بأن لا أحتسي المشروبات الكحولية وأن أتظاهر بأنني لا أحب ذلك. أما مصادقة طلبة ذكور غيره فذاك كان أمرا مستحيلا أدركته دون أن يفصح عنه. وكيف أجرؤ وهو حاضر في كل مكان حتى بالغياب، فهو موجود من خلال الحديث عنه.

تلبّس بي ولم يترك لي فرص استرجاع النفس للخلو بنفسي والتأمل في ما أفعل. كنت خلال تلك السنوات مثل رياضي سباقات المسافات الطويلة، تمشي دون توقف وهدفك الفوز فقط.

عدنا إلى تونس معا في أوّل عطلة لي. استقبلتني عائلتي في مطار المنستير، وقدمته لهم، وكانوا على علم بمساعدته لي عبر الرسائل التي كنت أكتبها إلى أختي سامية.

ولن أنسى ما حييت تلك الخيبة التي رأيتها في أعينهم جميعا. تخيلت المشهد الذي كان أمامهم: أنا ممشوقة القوام بشعري الأسود الحريري الطويل ووجهي ببياض الحليب، وعينيّ الكبيرتين السوداوين وحاجبيّ المرسومين كسيف، وابتسامتي التي يتغزل بها الجميع، وهو إلى جانبي أقصر مني بقميصه المورد الذي يكاد ينفلق عند البطن، وسرواله الذي يبدو أكبر منه، ووجهه الذي ازداد احمرارا مع توهّج اللقاء. لم يكن بيننا أي تناسق أو انسجام...

انتابني وجع لما رأيت تلك الخيبة في نظراتهم التي سرعان ما غطتها أمّي بثرثرة ومجاملات الاستقبال.

رحّب به أهلي وهم يعرفونه لمَاما لمّا كان تلميذا في القرية وشكروه على مساعدته لي في بلاد الغربة مجاملة. ولم ينته الصيف والعطلة حتى باتوا جميعا يحبونه مثل فرد من أفراد العائلة وقد وقعوا تحت وطأة سحره.

أتممت بقية السنوات على نفس المنوال بين ماراطون الدراسة والعمل، وتحت حراسته المشددة، إلى أن تخرّجت بتفوق. كان الأصدقاء والأساتذة يشجعونني على المواصلة، أما هو فقد زين لي الحياة في تونس مثل جنّة، في حين كان حدسي يحدثني بغير ذلك.

طلبت منه أن ينقطع عن زيارتنا في منزلنا خلال العطلة التي تلت تخرّجي لأتأمل في الأمر وأتخذ قراري النهائي. كان يكره الابتعاد عنّي، بل كان يخاف من ذلك لأنه كان يدرك جيدا في أعماقه أنّني لا أحبه ولن أحبه...

تلك كانت الحقيقة التي يعرفها كلانا في صمته وفي العلن: كنّا نكذب على بعضنا البعض. أنا اشتبه عليّ الأمر فلم أقدر على الفصل بين الاعتراف بجميل المساعدة وبين المشاعر، وهو كان يخطط للزواج بي مهما كان لأنّه عشقني.

هل عشقني حقا؟

ربّما. . .عشقني حتى بات عشقه حبلا خانقا حول رقبتي، غير أنّني لم أكن أرى في طريقة عشقه إلا نوعا من الانتقام. . . نعم، الانتقام المرضي ليس منّي شخصيا بقدر ما هو من المرأة الجميلة والذكية تحديدا.

كنت أرى الشرر في عينيه وهو يحاول إخفاءه تحت ظلال ابتسامة مزيفة كلّما نلت شهادة أو إعجابا ما بذكائي في دراستي، بل حتى في عملي في المطعم الذي انتهي بأن أقنعني بالانقطاع عنه في السنة الأخيرة، بعد أن أتمّ هو دكتوراه وتفرّغ للعمل هنا وهناك ومساعدتي على مصاريفي. وأمام رفضي قبول ذلك، أقنعني بأن ذلك سيكون دينا أرده عندما أتخرّج وأعمل.

انتهت فترة تفكيري التي التزم خلالها بعدم الزيارة واتّخذت قراري برفض الارتباط به.

جنّ جنونه وفقد السيطرة على نفسه لما أعلمته بالقرار الذي نزل عليه كالصاعقة. خرج عن طوره ورأيت لأول مرّة وجهه القبيح والسواد الآسن في أعماقه الملوثة بكل أنواع العقد.

شتمني وعيّرني بكل ما قدمه لي من مساعدات، وقال لي كلمته الشهيرة التي ظل يردّدها بعد ذلك لأكثر من عشرين سنة كلّما تخاصمنا: «لولاي لما كنت أنت كما أنت».

لحظة عرائه تلك جعلتني أتشبث بقراري ولم تنفع كل محاولاته خلال أشهر والتي سيطر خلالها على غضبه وعاد فيها إلى أقنعته المتعددة وشخصياته التي يجيد تقمصها. إلى أن كانت تلك اللحظة التي طلب فيها الاختلاء بي لدقيقة واحدة. . .

مرست عقب السيجارة بتشف في المنفضة التي امتلأت بأعقاب السجائر كما امتلأت غرفة الاستحمام بسحابة من الدخان.

فتحت النافذة. كان ضوء الصباح قد بدأ يتسلل ليبدد عتمة الليلة الطويلة التي قضيتها هناك دون أن أنتبه وقد دخلت بنية الاستحمام. فتحت ماء الدش ووقفت تحته أفرك جسدي الملوث بأدران سنوات من الخنوع والاغتصاب الليلي لرجل كان يبدو لي وهو فوقي مثل وزغة تسحل على جدار بارد مثل الصقيع. أشتهي خلال تلك اللّحظات أن أمرسها تحت قدمي وأمضي سعيدة بجريمتي ضد حقوق الحيوانات.

تنشفت، ارتديت دجينز وجاكيت أسود. وضعت شالا أحمر حول رقبتي. كحلت عينيّ وصبغت شفتيّ بالأحمر الفاقع الذي منعني منه طوال عمري. تعطرت. قصدت غرف أبنائي من الاغتصاب الحلال غرفة غرفة: ماهر ابني البكر سنة أولى اقتصاد وتصرف، ورشا ستجتاز امتحان الباكالوريا لهذه السنة، ورباب وتصغر أختها بسنة وهي بالسنة الأخيرة قبل الباكالوريا. قبّلتهم وهم نياما وتركت ورقة على مكتب ماهر أطلب فيها الغفران وغادرت. تركت كل شيء القصر الفخم الذي بناه دون أن أساهم فيه حتى بإبداء الرأي. الأثاث الفخم الذي لم أختره. والدته التي جاء بها للعيش معنا منذ سنة زواجنا الأولى لتكون هي سيّدة المنزل الفعليّة. كل الذهب الذي اشتراه لي لأرتديه وأفتخر به باعتباري زوجته. لم أحمل معي سوى حقيبة يدي بها أوراق عليها بعض الأشعار التي كنت كتبتها خلسة في لحظات انهياري وشهادة تخرجي وجواز سفري الذي سرقته من خزانته وجددته وتدبرت أمر التأشيرة مع صديقة لي خلسة.

وقفت سيارة التاكسي أمام مطار المنستير. . .أحسست بقلبي يدق مثل مراهقة ذاهبة إلى موعدها الأوّل. ختمت موظفة الديوانة الجواز وقدمته لي مبتسمة قائلة: «رحلة موفقة.»

في الطائرة أحسست بنفسي أحلق مثل عصفور في سماء فيروزية صافية. فتحت أوراق أشعاري السرّية ففاحت رائحة عشق بونابرت وجوزفين عابقة ومعتّقة. سألتني المضيّفة ماذا أشرب فقلت: «نبيذ أحمر».

المدرسة

محمد فطومي/كاتب، تونس

مُدوّن في كرّاسها الذّهبي نصّ حصولها على وسام الجودة. فتحت أبوابها للتّسجيل منذ ما يزيد عن خمس عشرة سنة. رخامة كشاهدة قبر تستقرّ مائلة في قعر فجوة تُذكّر بموزّع آليّ. تُشير إلى وزير تشرّف بافتتاحها. موقف السيّارات يبدو كمستودع حافلات بسبب سقفه العالي جدًا. شجرة خرّوب عملاقة تظلّل مقاعد خشبيّة أنيقة بحوافّ حديديّة صلبة منقوشة كما في الحدائق العامّة. طاقم يضمّ أربعين بين موظّف ومُدرّس وعامل، بالإضافة إلى ثلاثة رجال أشدّاء يتناوبون الحراسة. فوانيس إنارة منثورة هنا وهناك كجسيمات فوق خارطة حربيّة. لم يُلاحظ على إثر التقريع الحادّ الذي لقّنه المدير لعامل الصّيانة على مدى ثلاثة أيّام متواصلة في شكل اجتماع حضره كلّ الموظّفين تقريبا بأنّ الرّيح قد عبثت برؤوسها المُكوّرة الزّجاجيّة مُجدّدا. أمام قاعات الدّرس إكليل جبليّ وخزامى مُشذّبة بعناية تُحيط بساحات دائريّة صغيرة تتوسّطها الزّهور. سور المدرسة مزدان من الخارج بأشكال عشوائيّة متداخلة ذات ألوان ساخنة. شعارات بخطوط أنيقة لا تتكرّر، تُطالعك مكتوبة على حيطان الفصول والبوابات العملاقة للورشات، دُعي من أجل تصميمها خطّاط مولع بتمطيط الأخبار السّخيفة وإضفاء هالة من الخطر حولها. قيل له: نثق في خبرتك.. لذا نريد أشياء جميلة. لكنّه بالغ في التصرّف على ذاك الأساس، حتّى أنّ المدير رغم إلحاحه لاقى صعوبة في إقناعه بأن ينزل عند رغبتهم ويخطّ على الحائط عبارة: «المدرسة أخلاق وعلم وعمل». تصلّب الخطّاط في الدّفاع عن موقفه قائلا: هي بالطّبع كذلك رغما عنك وعنّي.. لست أفهم لمَ علينا أن نذكّر بأشياء بديهيّة بحروف مفخّمة؟ حين جفّت الشّعارات وصار بإمكان المدير تشكيل لجنة لاختبار مدى مقاومتها للمحو، كان الخطّاط قد غادر المدرسة وإحساس بالنّدم يسيطر على خاطره أن غفل عن تقديم المحبّة على التّواصل في شعاره الأخير: «البشاشة جسر تواصل ومحبّة»..

رقصة أولى..أونوبة الاتّصال عن بعد

جلستان تنعقدان يوميًا، واحدة في الصّباح تتلوها أخرى في المساء. التّوقيت والفئة المعنيّة يضبطهما المدير وفق مقتضيات العمل. الموضوع من وحي اللّحظة كحلقة عائليّة. لكن ماذا لوتحرّكت الملفّات وبُعثرت الأوراق المُرتّبة ورُتّبت الأوراق المبعثرة. ماذا

لومددنا في المدرسة عروقا للكلام والنّداء وتقريب الوساوس؟ حتما ستزاح الرّتابة عن أهل الرّتابة ويُفكّ الحرج عن أهل الحرج، ولو إلى حين. ستكون بمثابة رقصة قصيرة في سهرة طويلة.. في العادة يُضطرّ المُدير ليؤذّن فيهم بنفسه أوليولي أحدهم مهمّة حشد زملائه على طريقة رسل البلاط في العصور الغابرة. إلاّ أنّه مع تزايد المشاغل وأعباء المدرسة تفاقم شعوره بالقيد والحرج، فأذن بمصارعة السّلط العليا من أجل ربط مكتبه بالورشات وقاعات الدّرس والمطبخ والمبيت والحراسة عبر خطوط هاتف داخليّة.

على النّقيض جاء ردّ الوزارة سريعا جازما، فقد أرسلت فنّيين لدراسة المشروع وحصر التّكاليف. أقام الموفدون بغرفة الضّيافة أربعة أيّام رفعوا عقبها تقريرا مُفصّلا يشرحون فيه استحالة الأمر. فيما انكبّ مهندس الأشغال على بحث سبيل يستفيد فيه من خدمات الأقمار الصّناعيّة، كان المدير قد انتهى من تركيز أجراس في كلّ مصالح المدرسة تتحكّم فيها لوحة أزرار مثبّتة في متناول يده حين يكون جالسا.

رقصة ثانية.. المُربّون وسلطان الضّمير

أقبل نهار مُشرق.. النّخلة الأذكى من أحلامها تحكّ سعفها على النافذة كقطّة تلاطف صغيرها..

سُمّيت كذلك لأنّها تُعطي بلحا حلوا رغم عزلتها..

حركة دؤوب لا علاقة لها بالجوّ الرّائق.. غدوّ ورواح بخطوات سريعة منتظمة..كعوب أحذية تصخب واثقة..تحيّات مُقتضبة تشي بأنّ أصحابها مستعجلون.

مربّيان يستعدّان كدأبهما لمعاشرة يوم جديد..لكلّ منهما طريقته في تأويل الأمور طبعا.

قال صاحب المئزر الأبيض وكان منهمكا في نسخ واجبات أمام الآلة الطّابعة:

- الأمر منته، مع ذلك ترعبني فكرة انتهائه يوما.. أشعر، ما دمت أعمل، بأنّي مازلتُ في بطن أمّي.. العالم في الخارج فظيع دون نبيذ ما..

يحيّرني أنّي تأخرتُ هذا الصّباح بالرّغم من أنّي التقيتُ علاماتي الصّباحيّة في مواضعها بالضّبط. أتدري أحسّ بندم أعظم من أن تسألني عن أسبابه... ضميري يؤنّبني بقسوة.

قال صاحب المئزر الأزرق وكان يصفّف أوراقا:

- أحبّ الاستماع إليك.. لكنّي خلافك آمنتُ في النّهاية أنّنا سنُورّث الأجيال القادمة الضّمير، كما ورّثنا آباؤنا التّطيّر من البوم.

رقصة ثالثة.. حقيقة المتطوّع الياباني

فُضّت الرّسالة حول مدفأة في قاعة المُدرّسين أثناء استراحة الزّوال. قرأها على المجموعة صديقه المقرّب إليه، كان كلّما تعثّر أوأخطأ في نطق كلمة أدنى الورقة من عينيه:

«أحبّتي. سلامي الحارّ لكم، راجيا من الله أن تكونوا بخير.

حتما تذكرون ذاك المتطوّع الياباني الذي قضّى معنا سنتين في المدرسة. وتذكرون بالتّأكيد أيّ منزلة حظي بها في قلوبنا حين علمنا أنّه قدم من بلاده حبّا في خدمة الإنسانيّة.

تذكرون أنّه أمضى المدّة بأكملها يأكل وينام ويتغوّط، كان يقول: تُعجبني سماؤكم لأنّها زرقاء. كنّا نحترمه لأنّه ترك بلاده غير مضطر مُضحّيا بالمرتّب من أجل نشر المعرفة في دولة فقيرة. كنّا نعزوفشله إلى اللّغة أوّلا وأخيرا. كنّا نقول: وإن يكن، يكفي أنّه لا يُؤمن بالمال إلاها للبشر في زمن الدّولار. اليوم باشرت عملي بمدرسة في بلدة صغيرة بشمال كمبوديا، تعلمون أنّي سأتقاضى خمسة أضعاف مرتّبي الأصليّ بالدولار الأمريكي بصفتها بعثة تعاون دوليّة. لمّا طاف بي مدير المدرسة مساء اليوم ليعرّفني بزملائي

الجدد كان يردّد بنبرة فيها تأثّر وامتنان بالغان: المتطوّع التّونسي يلتحق بإخوانه من أجل عطاء بلا حدود..»

رقصة رابعة .. باب الإيقاع بالإرهاب

السّماء أنهكها الطّيران والمظلّيون.. تلك الزّرقاء الصّبورة التي لا أجنحة لها.. والأنباء على الأرض غير مطمئنة؛ مسلّحون اقتحموا مُنشأة صناعيّة وكادوا يبسطون سيطرتهم عليها. التّهديد جادّ. ما من مقرّ في منأى عن اعتداء غادر. بات أكيدا أنّ الأصل في الأشياء سدّ المنافذ على الجريمة قبل وقوعها. مُضيّا في ذاك المنطق حضر إلى المدرسة عساكر برتب مختلفة للتّعرّف على كلّ شبر فيها؛ المداخل، البوّابات، المنعطفات، التّضاريس، ثغرات السّور، الأسطح، كلّ ما يمكن أن يصلح مخبأ. لم يرفض القبطان قهوة سوداء في مكتب المدير رغم طبيعة المهمّة. إذ شاءت الصّدفة أن يكونا رفيقي دراسة. قال القبطان ثمّ لم يجد بعدها فرصة للحديث أبدا: لوانتصرنا على الإرهاب في حرب المعلومة انتصرنا عليه في حرب الحديد والنّار. ثمّ أردف بعدما تفرّس مليّا في ملامح صاحبه: كبرنا.. أترى؟ حتّى الحسناوات اللاّتي تابعناهنّ بهيام في الأفلام، صرن يُؤدّين دور الجدّات..

المُدير الذي يعشق الحياة لأنّ بها احتمالا ليكون المرء فيها زعيما يعمل تحت إمرته مُوظّفون يُخطئون فيغفر لهم، كره حديث القبطان عن الهرم. لكنّه فرح كثيرا بزيارة العساكر بعد يوم مُفعم بالمسائل المُعقّدة. كانت بمثابة الهديّة التي تقدّم مجانا مع غرض ثمين. دام الحديث عن الحدث أيّاما بعد رحيل العساكر. حديث يصبّ مُجمله في كون القبطان إنّما أراد بمجيئه مباغتتهم قبل دقائق من انتهاء الحصّة المسائيّة ليختبر انضباطهم.

رقصة خامسة.. حصّة المدرسة من الجرحى

ضرب على الطّاولة بعنف. اهتزّ بعضهم من وقع المفاجأة. عقد الوالي حاجبيه:

– معذرة سيّدي الوالي.. مع توقيري الشّديد لشخصكم، لن أتنازل عن حقّي في جريحين على الأقلّ.. كنتم قد وزّعتم الجرحى في مناسبتين فارطتين ولم تحسبوا حسابا للمدرسة.. لن أخرج هذه المرّة إلاّ ومعي وثيقة التّعيين.

عند انتهاء المداولات أُسند له جريح ثورة واحد. كانت نتيجة مُشرّفة، بيد أنّها لم تُبدّد بسهولة ملامح الكلب الميت التي ارتسمت على وجهه.

كُلّف الزّميل الجديد بخطّة حارس احتياطيّ.

في اجتماعات لاحقة بموظّفيه، روى المُدير على امتداد أربعة أيّام تفاصيل المعجزة التي أتاها في مكتب الوالي أمام قروش من الوزن الثّقيل، روى كيف تمكّن من انتزاع حصّة المدرسة من الجرحى.

تعلّل العامل الجديد بآلام في ظهره منعته من حضور الجلسات. شاردا قبالة البوّابة العامّة، سحبته من العالم فكرة:

أيُّ ريح هذه التي تُطبق دفّتي باب في آن واحد!

رقصة سادسة.. أو مجاز الوئام

أحدهم أنصت إلى حوار المدرّس والكاتبة. هذا يعني أنّ المدير كان حاضرا أثناء اللقاء. رنّت الأجراس في كافّة الأقسام والفصول. قدموا من كلّ صوب، يجرّون خطواتهم جرّا. عادةٌ لم تتغيّر منذ سنين، حتّى يسبق التئام الاجتماع الطّارىء، يليه اكتشاف غير مُخيّب لموضوع الجلسة. دام الاجتماع ما يزيد عن ساعتين، كان عبارة عن جملتين تفنّن المدير في صياغتهما بطرق مُختلفة مُستعينا بأمثال وبفترات صمت وبمُكالمات هاتفيّة جانبيّة. في البداية وجّه خطابه للعاشِقَين:

– لا أحد يملك الحقّ في منع المقاصد الطيّبة ولا الاعتراض على العاطفة النّبيلة، لكنّي على استعداد لأتصدّى للعاطفة النّبيلة بشراسة لوعلمتُ أنّها ستلحق الضرر بالمصلحة العامّة وبسير العمل...

ثمّ جاس في وجوه الحاضرين دون أن تميل قسماته نحوتعبير مميّز :

- رجاء ضعوا دائما نصب أعينكم أنّكم تحملون أثقل رسالة كُلّف بها الإنسان أبدا. . .

ثمّ تحت تهديدات ناعمة، انفضّ المجلس باستعصاء. بعدها التحق الموظّفون بأماكن عملهم وسط ضوضاء تفلت منها من حين إلى آخر عبارات مسموعة بوضوح: «أخيرا جمعنا الحبّ. .».

مهرجان الرّقص.. الاسم الجديد ؛ أو في اختلاف أمّتي رحمة

بعد طول انتظار فتحت الدّولة باب التّقدّم بمقترحات حول اسم جديد للمدرسة. ابتهاجا بالحدث أولموا لثلاثة أيّام، في البداية انطلقت المشاورات في شكل حلقات حديث في الساحات وفي الرّدهة والأروقة وتحت شجرة الخرّوب. رجالا ونساء كانوا يرغبون بقوّة في المساهمة ولوبحرف واحد. الآراء كانت متباينة حدّ التّناقض. دام الجدل شهرا وبضعة أيّام. لم يكفّ خلالها المدير عن دلق المواعظ والمأثورات فوق رؤوسهم. تخاصموا. تصالحوا. تحالفوا. دافعوا عن وجهات نظرهم. لكنّهم لم يُفلحوا لفرط حماسهم إلاّ في إقصاء المقترحات المتطرّفة على غرار «المدرسة المركزيّة الأساسيّة» أو«المدرسة المثاليّة». لمّا اقترب الموعد النّهائيّ لتقديم مقترح ختاميّ وجدوا أنفسهم مضطرّين للّجوء إلى القرعة. كانوا قد سلّموا أمرهم للقرعة من قبل، لمّا كان عليهم ترشيح مُعلّم واحد من بين عشرين لحضور دورة تأهيل بيومين في أحد نزل العاصمة. شرعوا إذن في كتابة القصاصات وطيّها. دام الإنجاز يومين. ثمّ تعطّل ليومين آخرين قبل أنْ يستأنف من جديد. سبب التّأخير كان تمسّك المدير بإعطاء فرصة لاسم المدرسة القديم للدخول في القرعة. النّتيجة النّهائيّة أفضت عن فوز الاسم القديم. . اليد التي سحبت كانت بريئة بشهادة الجميع.

الرقصة السابعة..أوسبعة ناقص واحد يساوي سبعة تقريبا

لم تطأ المدرسةَ قدَمَا تلميذ واحد منذ تأسّست.

المخاض

محمد الشارخ/كاتب، الكويت

اسمع. لقد كان المخاض صعباً. ولقد خشي الطبيب على الجنين، فذاك الضغط المتواصل قد يؤدي لمضاعفات تضر بصحة الوليد. تلك هي التعقيدات التي فيما عداها يقول لك الطبيب: «كل شيء تمام». في الواحدة صباحا قرر الطبيب أخذ سلمى لغرفة الولادة. رفعتْ الممرضة التيار الكهربائي الذي كنا عن طريقه نتابع دقات قلب المولود. تكاد سلمى تطير فرحاً ونحن نتجه لغرفة الولادة. كانت منذ السادسة تسأل الطبيب «متى سألد؟» و «هل سأنتظر كثيرًا؟» أو «كم بَقِي من الوقت؟».

ما حدث أن رأس الوليد لم ينزل كثيراً. في الصباح حين جئنا للطبيب قال لْنا: «عودا للبيت وإذا عاد المخاض بدرجة جدية اتصلوا بي». المشكلة: لا أنا ولا سلمى نعرف المخاض الجدي، وهكذا قلت للطبيب. وفوق ذلك فإن سلمى، وكذا عائلتها، من النوع الذي لا يجزع ولا يبكي. مع ذلك قال لي الطبيب: «لكن العين تتكلم. أنظر إلى عينيها إذا لم تسمع صوتها»، ولكني لم أر دموعها إلا بعد الثامنة مساءً. تلك الدمعات التي تنحدر على الوجنتين مع ذلك الألم الجسدي والصرخات «متى ألد يا ربي؟». كانت سلمى تتألم، وتتلوى وتصرخ بي «أمسك يدي»، ولقد كنت معها طول الوقت.

في أمريكا يسألك الطبيب: «هل تريد أن ترافق زوجتك إلى غرفة المخاض؟» ثم يسألك «وماذا عن غرفة الولادة؟»، وتنظر إلى زوجتك فتجد عينيها في عينيك فتسأل الطبيب ويأتيك الجواب: «طبعا لن ترى شيئا، ستكون معها فقط». وهكذا اتفقت مع سلمى على أن أرافقها. كانت فرحة لمرافقتي لها، أولا لأنه لا يوجد أحد من العائلة هنا، ثم لأنها فكرة جميلة، وثالثا لأني أريد أن أرفع آلامها كما يقولون هنا. وفعلا رفعت آلامها. كيف؟ ذاك يصعب شرحه لكن الطبيب كان سعيدا جدًا بمرافقتي والممرضات أيضاً. والأهم أن سلمى كانت الأكثر سعادة. بل لقد كانت تنادي «أين زوجي؟»، كلما خرجت من غرفة المخاض، مع أني لم أخرج من الرابعة والثلث بعد الظهر إلا مرة أو مرتين للتشاور مع الطبيب. كانت الممرضة البيضاء السمينة الطويلة المشعرة تؤشر لي بيدها «زوجتك تريدك». وقال لي الطبيب فيما بعد: «لقد قُمتَ بعمل طيب. تدري أن العرب في العادة، يعتبرون ولادة المرأة منذ دخول المستشفى مسألة تتعلق بالطبيب، ويريدون أن يجلسوا في البيت وأنا أخبرهم بالنتائج. أنا أريد الزوج هنا، أن يكون معي بنفسه لأنه هو الذي يستطيع أن يرفع آلامها، أنا أعطيها مهدئا، أساعد

الطبيعة، لكن هو الذي يرفع آلامها لأنه هو الطبيعة لا المسكنات».

لقد شرح لي الطبيب أشياء كثيرة، خاصة حين أخبرني عن الحاجة لنزول رأس الجنين لطرف الرحم الأسفل. وبدون ذلك؟ سألت الطبيب، فقال وهو يفتح عينيه باتساع الأحداق: «بدون ذلك؟ سنجري عملية. ذلك آخر شيء نعمله. القيصرية نلجأ لها فقط عندما نتأكد من فشل الطبيعة». وحين دخلت على سلمى سألتني ماذا قال الطبيب، فأجبتها مهدئاً أننا في الواقع جئنا للمستشفى مبكراً، كان يجب ألا تأتي قبل السابعة أو الثامنة مساءً، قالت: «يا ربي في المستشفى أحسن. انظر الآن: الطبيب عندنا والممرضات عندنا، على الأقل نحن مطمئنون»، قلت طبعًا ما عليك منه. كيف لنا أن نعرف أول المخاض أو جديته. قالت: «لا يا خالد، هذا معروف في الدروس التي أخذتها في الصليب الأحمر، لأن الفترات بين المخاض والآخر تكون تقريبًا دقيقة، والبارحة مثلا كانت المغصة تأتي كل عشرين دقيقة، والآن كم؟اضبط الساعة في المرة القادمة.» وتعض شفتها: «يا ربي يا ربي»، وتفتح عينيها إلى آخرها: «خالد ماذا أعمل؟»... «خذي نَفَسًا طويلا يا حبيبتي... خذي نَفَسا...» «ما أقدر...» ثم تحاول أن تسحب نَفَسًا وتحاول أن تحتفظ به في جوفها. لكن الطبيب كان يريدها أن تضغط النَّفَس إلى الداخل... «ما أقدر... والله ما أقدر.» ولقد جربت ذلك في فترة السكون. لكن ذلك لا يفيد... الطبيب يريدها أن تدفع حين تأتيها المغصة... «والله ما أقدر، ما أدراك أنت» وتغرورق عيناها: «امسح ظهري... آي... ياربي متى ألد؟... امسح تحت... يا ربي يا ربي...» وتشد على حاجز السرير الحديدي بقوة: «يا ربي، قل للطبيب يعطيني مُسكنا». قال الطبيب: «ذلك غير ممكن... إذا أعطيتها مسكنا أكثر سيكون المخاض ضعيفا، ربما أضعف مما هو الآن... أنا بحاجة إلى مخاض قوي»، والتفت إليها: «أريدك أن تساعديني، أريدك أن تسحبي النفس ببطء وتحفظيه في جوفك ثم تدفعيه ليخرج من تحت بقوة». سألته: «ألا يوجد دواء أو آلة لتقوية المخاض؟»، قال: «هناك آلة السحب لكنه لا يحبذ استعمالها بل إنه يكرهها...». قلت: «أليست فعالة؟»، فقال وهو يجلس على حافة السرير: «الأطباء الذين يستعملونها يجدونها فعالة، أما أنا فأكرهها، الآلة هي آخر شيء أفكر فيه، يجب أن نعطي الطبيعة مجالها»، ومدت سلمى يدها لي فعرفتُ أن المخاض عاودها. ابيضَّت شفتاها واصفَّر جبينها ولوت رقبتها... «امسك يدي»، وضغطتُ على كتفيها وهي ترفعهما فوق «ياربي، ياربي»، والطبيب: «خذي نَفَساً»، ومدَّ يده تحت. صرخت سلمى وهي تكاد تقفز من السرير. قال الطبيب: «أعرف أنك تكرهينني الآن... لكن هذه هي الطريقة الوحيدة للتأكد من موضع رأس الطفل»، والتفت إليَّ: «كانت لديَّ ممرضة تعرف بمجرد اللمس الخارجي، أما أنا فلم أتمكن من ذلك أبدا». «واو... خالد... خالد... أمسكني... أمسكني... ربي ألد بسرعة... خالد... خالد... أمسك ظهري»، وتعض شفتها وتتكثف دمعة في الأحداق. «الوضع أحسن من قبل»، قال الطبيب، «لكن علينا أن ننتظر قليلا». انحسرت المغصة... «آسفة يا خالد... لقد عذبتك»... سألني الطبيب ماذا تقول، فقلت إنها تعتذر إن كانت غير متعاونة. التفت نحوها: «إنها الولادة الأولى. ربما كانت في حالتك أصعب من المعتاد لكنها دائما ليست سهلة».

اسمع... اسمعني... البارحة في العاشرة والنصف عدنا من السوق... كنا نأخذ صوراً، وسألتنا الفتاة التي تعمل في ستوديو التصوير متى ستلد، قلنا في أي لحظة، فهرعت تضحك وهي تقول: «هيا إذن نلتقط الصورة بسرعة». أخذتُ أنا صورة كبيرة وسلمى صورة كبيرة وصورة لنا نحن الاثنين، وطبعنا من صورتنا المشتركة ثلاث نسخ. كانت سلمى تريد أن ترسل لأمي واحدة، ولأمها واحدة. وحين دخلنا السوبر ماركت، صرخت إحدى البائعات بسلمى: «ألم تلدي بعد؟» فضحكنا وقلنا لها: «ممكن في أي ساعة»، قالت: «أي ساعة؟»، قلنا: «نعم»، قالت: «منذ ثلاثة أيام تقولون أي ساعة»، قلنا: «نعم»، قالت: «هاه وأنت ماذا تريد: ولداً أم بنتاً؟».

قلتُ لها: «طبعا ولد»، فقالت لسلمى: «سوف تعطينه ولدا؟»، هزت سلمى رأسها: «الله أعلم».

وإذ كنا نسير على شاطئ البوتوماك السير المعتاد في الشهر التاسع للحمل استوقفتنا طفلتان: «سيدي هل هذه زوجتك؟»، قلت: «نعم»، «أهي حامل؟»، قلت: «نعم» ثم بعد لحظات لحقت بنا إحداهما والثانية تنتظر: «ماذا تريد أن يكون الوليد؟»، قلت «ولد» فجرت نحو صاحبتها وهي تصرخ: «يقول ولدا... يريد ولدا»، قلت لسلمى: «عجيب: أمس أمك، واليوم أمي كأنهم يعرفون موعد ولادتك»، قالت: «طبعا إنهم يحسبون الأيام»... قلت: «لكن غريب أمس واليوم»، قالت سلمى: «لقد انزعجت من هذه التليفونات»، قلت لها: «أنا أيضا». قالت: «حين أسمع وشوشة المكالمات الخارجية انزعج». قلت: «أنا تعودت عليها»، قالت: «لكنك كنت منزعجا حين عرفت أن أختك على التليفون أمس»، لم أقل شيئا. قالت سلمى: «كنت تفكر بوالدك». فنظرت إليها، كانت تتفحصني قلت نعم. أرسلت عينيها في عيني: «حتى أنا. لكن الله كريم، إن شاء الله يرى مولودنا».

في السنة الماضية في مثل هذا الوقت كنا أنا وسلمى مع الوالد في المستشفى. وكان الطبيب قد قال لنا باختصار: «سوف يعيش، لكنه لن يتمتع بحياته». كانت جلطة دموية ثم مضاعفات في القلب، وكان هناك شلل في الجانب الأيسر وعدم قدرة على النطق. كنت في مثل هذا الوقت تقريبًا من العام الماضي أسلي الوالد وأزين له دنياه. قلت له: «انظر إلى سلمى إنها حامل». لم يكن ذلك صحيحًا، كنتُ فقط أريد أن أشغله بشيء آخر عن مرضه. فانفجر بي بصوت عال، كلام غير مفهوم، ونظرات غاضبة. وحكيتُ لطبيبه: «ألأني كذبت عليه انفجر غاضبًا؟»، فهز الطبيب إصبعه نافيًا: «لا بالعكس، هذا يفرحه لكنه خائف أن يموت قبل أن يرى ذلك فعلاً. إنه يقول لك ماذا تنتظر». ولقد كان كلما رأى بطن سلمى حين حملت يبتهج، يضحك، تتهلل أساريره، ويحرك يده كما لو كان يحاول أن يحميها. كان لا يرفع عينه عنها كلما رآها. ولقد بكى بكاءً طويلاً... نحيبا هادرًا، يوم انحنيت أقبّل رأسه، يوم سافرنا، دفعني بقوة في صدري حتى كدتُ أقع على الأرض، وأمسكت يده ورحت أقبلها. سلمى تعرف أن ما من شيء يعذبني مثل تركي لوالدي وهو بهذه الحال. كنت أشعر أني أخون هذا الرجل. كيف أسافر وأتركه؟ كان العقل والعاقلون بالطبع يقولون: «المستقبل... المستقبل...». ثم كل العائلة حوله والأصدقاء. لكنه كان يبكي، وكنت أعرف أنه يريد أن يراني، يرى سلمى ويرى وليدنا. ومنذ البداية كنت أقول له إن سلمى ستأتي بوليد. كنت منذ الصغر اسمي «أبو وليد»، وكان هو يسميني بوليد. كان يحبني. في الابتدائي، حين ضربني حامد وأنا عائد إلى البيت بكيت فأخذني بعد صلاة المغرب لأبي حامد وتحادثا ثم صرت وحامد أصحابا، ويوم وقعتُ من الحصان وانكسرت ساقي وأدخلوني غرفة العمليات وأعطوني حقنة التخدير لم تغمض عيني إلا بعد أن رأيته داخلاً وسمعت صوته وأحسست بيده فوق كتفي.

حين عدنا إلى البيت هذا المساء وضعنا الصور على الطاولة أمامنا. صورة سلمى إلى اليمين، وصورتي إلى الشمال، وصورتنا معًا في الوسط. كنت في الصورة أضحك وشعري يتطاير قليلاً ولحيتي غير حليقة تمامًا. كانت سلمى تحب أن تراني هكذا غير متأنق. كانت تقول: «مثل المثقفين»، وكانت الصورة مليئة حيوية وبهجة حتى صارت صورتي «الرسمية». وكانت صورة سلمى مثل بنت مدرسة: عيناها الواسعتان تبحثان عن شيء ما هناك. ربما رهبة وربما استطلاعًا، وشعرها مصفوف خلف رأسها وابتسامتها وجلة. كانت تبدو كالعادة في حالات رخائها مثل أوجه الملائكة الصغار التي نشاهدها في الصور الكنسية... السلام في الجبهة، والشفتان مكتنزتان تكتمان ابتسامة متحفظة... وقالت: «خالد بطني يمغصني»، قلت «نامي الآن... لماذا أنت مستعجلة؟ لكني كنت ألاحظ قلقلها طول المساء، وقلت لها: «هل أتصل بالطبيب؟» قالت: «أحسن» وضحكت... «حتى أطمئن»، واتصلتُ بالطبيب.

ألو دكتور بيترسون؟

خالد... كيف حال زوجتك؟

دكتور، إنها بخير... لكنها قلقة.

بم تشعر؟

تقول عندها مغص...

هل ما زال الماء يتسرب منها؟

سألتها وعدت للدكتور:

نعم...

بكميات غزيرة أم مثل أمس؟

تقول مثل أمس.

لا أعتقد هناك شيء الليلة... اتصلوا بي في الصباح إذا رأيتم حاجة لذلك.

رأيتها حوالي الساعة الثالثة كمن يلعب رياضة، لم تنم، وتقوم بحركات تعلمتها من الكتب تساعد في التحضير للولادة. في الصباح قامت كالعادة، وأعدت لي الفطور. نصف بطيخة صغيرة وكأس حليب بارد مخلوط ببيض وعسل وقهوة. دخلت الحمام... لم يكن نومي مستريحًا إطلاقًا. كانت سلمى تحسدني لأنني منذ أضع رأسي على المخدة أنام. أما هي فأخذت حمامًا بالليل قبل أن تنام وهي تقول: «أريد أستحم الآن ربما هذه آخر مرة قبل الولادة...». لبست ثيابي وسلمى على الفراش. قالت: «عيوني لن تذهب اليوم إلى العمل...»، قلت: «عندي اجتماع الساعة العاشرة»، قالت: «خالد... يمكن يصير شيء اليوم...». كان واضحًا أنها لا تريدني أن أذهب عنها، قالت: «خذ الجريدة اقرأها، واجلس جنبي»... بعد ذلك بدأت تتلوى... كان المخاض يأتيها كل ربع ساعة... ربما كل عشر دقائق.

ذهبنا إلى الطبيب في العاشرة، وحين عدنا في الثانية عشرة قلت أمازحها: «هيا نذهب إلى محلات ساكس... ذاك الفستان الذي تحبينه دعيني اشتريه لك اليوم... ذكرى!»، ضحكت وقبلتني: «أنت تجنن»، وحين عدنا من «ساكس» ودخلنا الشقة رمتْ نفسها على المقعد وقالت: «اعطني الوسادة أولاً ثم الغطاء»، وبين المخاض والآخر كانت تفكر: «لم أعمل لك أكل يكفيك للأيام التي سأقضيها بالمستشفى». قلت: «أتعرفين كم يوم؟»، رفعت جسدها قليلاً وقالت: «يومان... إنشاء الله يومان». وفي الرابعة بعد الظهر اتصل بنا الطبيب:

كيف هي الآن؟

طيبة والمخاض يأتيها كل خمس دقائق تقريبًا...

هل ما زال الماء يتسرب؟

تقول لا تدري.

إذن من الأفضل أن تأتي للمستشفى حالاً.

حين نزلنا المصعد وضعتُ يديَّ حول خصرها «اعتدلي حبيبتي»، واستقامت بقدر ما تستطيع. كان وجهها مصفرًا وسواد السهر تحت العينين العسليتين الواسعتين. كنت أحمل شنطة ملابسها وهي تنظر إليّ في ثوبها الأبيض ذي المربعات الزرقاء وانتفاخة البطن تضيف لتدويراتها وتكويراتها ومنحنياتها العديدة رهبة وحلاوة. قالت وهي تنظر إليّ نظرة المتفحص: «هل أنت سعيد؟». وضعت يديّ حولها وعلى جدار المصعد ضغطت بجسمي على جسمها وهي تدفع كتفي بيدها «ابتعد... لا يرانا أحد...». أسندت ظهري إلى الجدار وعيناي وقلبي في الشفتين النابضتين المتشققتين والرقبة المشعّة والشعر المرصوف خلفها والوجه الطافح بالأمومة والتعب والقلق. كان البطن المنفوخ يرفع الثوب حتى الركبتين فتبدو الساقان العاليان كأعمدة رخام ناصعة «ما بالك... لِمَ تحدق هكذا؟»، قلتُ: «هل سينخفض بطنك اليوم؟» قالت في غنج وهي تغمض عينيها خجلاً: «تريدني حامل على طول؟».

أخذت لسلمى صوراً وهي تخرج من المصعد، ثم وهي تخرج من باب العمارة، ثم صورًا أخرى وهي تدخل بوابة المستشفى، وقالت لي الممرضة: «انتظر في قاعة الانتظار.»... عبر تلك الثواني البطيئة كان هنالك خمسة أو ستة رجال وامرأة عجوز يقفزون كلما رن التليفون.

رحت أطالع في كتاب: «السيدات الحوامل»... كيف يتكون الجنين في الشهر الأول، الثاني، الرابع. كيف ينزل رأسه إلى تحت. ثم رحت استطلع الأسماء... الولد... ليس هناك مشكلة فقد كان الوالد يدعوني «بووليد» منذ الصغر. البنات... قلت لسلمى «سوسن»، ولم يعجبها الاسم. اقترح صديق اسم «سما»، وكانت سلمى تفكر في «ريم»، ولم يعجبها «مي». ووجدتُ بين الأسماء «نوره»، كنت قد ذكرته لها مرة ولم تتحمس له كثيراً. حين دخلت عليها في غرفة المخاض سألتني ماذا كنت أعمل؟ وأطلعتها على قائمة الأسماء في الكتاب وسألتها رأيها في «نوره»، قالت: «زين.. لكن أليس قديما؟.. لا أريد بنتنا تتعقد.»، ثم رفعت يدها عاليا «أمسكني.»، وحين انحسر المخاض قالت: «خالد لا أريدك تذهب عني.».

لبست ثياب الممرضين الخضراء وكانت سلمى تمازحني: «طبيب بدون شهادة...». وفي العاشرة ساورني القلق. هل استعجلنا الأمر؟ يوم الأربعاء الماضي كلمتني سلمى بالتلفون من عيادة الطبيب: «الطبيب يريد أن يراك الحادية عشرة يوم الاثنين.». في البيت شرحتْ لي سلمى أن الطبيب يعتقد أن الجنين قد اكتمل وأن من المفيد إنجابه بأسرع وقت. حين سألتها: «كيف؟»، قالت هناك طريقتان: إما بالأدوية لاستعجال المخاض، أو باليد لتوسيع فتحة الرحم. رحت أسأل بعض الزملاء. قال لي السويدي يونغ أنه لم يسمع بطريقة اليد لكن زوجته استعجلت الإنجاب بالأدوية في وليدها الثاني. أمضيت الخميس والجمعة والسبت والأحد أفكر بالموضوع. على الغذاء قلت لسلمى بصراحة أني أفضل أن ننتظر قالت: «لماذا»، قلت: «أحسن»، فعقدت جبينها: «كيف أحسن؟»، قلت: «بصراحة، لا أدري لماذا نستعجل؟» قالت: «خالد... الطبيب يقول الجنين كامل لماذا ننتظر؟». كانت مصممة وارتفع صوتها: «يوم 15 يتم الجنين تسعة أشهر... هذه أقصى مدة لنموه. بعد ذلك قد يكبر في الداخل، وهذا غير صحي له، ويمكن خطر عليّ.». أحب سلمى حين يرتفع صوتها... واثقة، حاسمة، تعرف ما تريد.

في المستشفى كنت خائفا من سؤال الطبيب أو الإشارة إلى مسألة استعجال المخاض حين طال مخاضها وكان الطبيب يقول: «لا تقلق... الجنين بخير.»، وأشار إلى آلة نبض الجنين... «انظر الآن دقات قلبه، ذلك يمكننا من تدارك أي خطر أول ما نشاهد أي تعقيد يضر بالجنين. في الماضي كنا لا نكتشف الخطر إلا بعد فوات الأوان.». حين كنت أتعلم هنا كانوا يمازحون الوالدة: «خالد تزوج أمريكية، عيون زرق وشعر أشقر.»، وحلفتني الوالدة: «أدري أنهم يمازحون لكن قل لي بالله عليك هل ستتزوج أمريكية؟». ويوما قال الوالد تعال نتمشى في السوق. كان يسلم على أصحابه ويعرفني متباهياً على بعضهم. ثم بدأ في الحديث الجدي: «اسمع أخوي... الغربيات لا يصلحن للزواج. ومرة قال لي ونحن نعود معاً من صلاة العشاء: «ألم تجد لك فتاة في هذه الإجازة؟ الزواج المبكر فضيلة يحفظ الرجل ويجعله يربي أبناءه في شبابه.»، ثم أردف هاجسه: «إلا الزواج في الخارج أرجوك.». ومرة نصحني ونحن نسير دون أن ينظر إليّ: «إذا أردت أن تتزوج فاسأل عن الأم أولاً ثم الأب.». ومرات بقصد أو بدون قصد كان يكرر: «الزواج مودة ورحمة.». ويوم أتيته وهو جالس في صيوان البيت، وقبّلتُ رأسه تهلل وجهه: «خير.. خير...»، قلت: «لقد خطبت.»، قال: «من؟»، وحين أخبرته قال وهو في منتهى السعادة: «مضبوط... بنت حمود... أمها أحسن أخواتها... كنت أعرف أنك لن تتزوج أجنبية.». أما الوالدة التي كانت تنصح باستمرار: «جمال الثوب خيطه منه...»، فأخذت تبكي: «أريد شيئًا واحدًا منك»، قلت: «حاضر.»، قالت: «أريد أن أرى ذريتك».

كانت سلمى راغبة في الإنجاب. وكان صديقي سليمان يقول بدون أطفال كأنك تعاشر، لماذا تسميها زوجة؟ إنها صديقة عشرة. وقالت الممرضة حين خرجنا من غرفة الولادة: «أنتم الآن عائلة.»... وفي لندن قالت سلمى بلهجتها الحاسمة حين تكون قد اتخذت قرارًا: «أنت لا تريد أطفالاً أبدًا؟»، قلت وأنا أرشف القهوة والسماء تنث قطرات متقطعة: «قلت لك ألف مرة

بلى.»، قالت: «إلى متى سننتظر؟... ثلاث سنوات ألا تكفي؟». وبعد قليل تساقطت دموعها وهي ترشف القهوة «ما أنت؟... ألا تشعر بأحد؟ ألم تر والدك أمس كيف بكى؟ هل تريد الرجل أن يموت قبل أن يرى ذريتك؟». كانت تتكلم طوال الوقت إلى أن وصلنا الشقة، وما أن جلست على الكنبة حتى انهمرت في البكاء. اتصل سليمان بعد قليل، قلت: «سأخرج»، وجلست مع سليمان على الكراسي الخارجية للمقهى. قال: «مالك متشنج كأن الشيطان ضرب دماغك؟»، قلت سلمى تريد أن تحمل. فضحك سليمان ضحكته المعتادة: «امرأة ولا تحمل؟... أنحن في سان فرانسيسكو!!». عند سليمان بنت وولدان. حين عدنا أنا وسليمان من الدراسة بأمريكا كنا نريد أن نتزوج بسرعة «كيف نعيش بدون امرأة؟». وكان سليمان يكرر: «أنت مجنون؟ كيف لا تريد أبناء؟ هي تريد...». وحين عدت من المقهى قالت سلمى: «أريد أن نتعشى في مطعم الليلة لوحدنا»، كانت في أبهى زينتها كما لو كانت ذاهبة لحفلة. وحين ركبنا التاكسي ووضعت يدي خلف ظهرها أمسكت ذراعي: «لن أستعمل الحبوب بعد الآن.»، ثم شدت على ذراعي: «لن أستعمل الحبوب بعد الآن... مفهوم؟... أجبني الآن...». قلت: «طيب... طيب...»، قالت: «لا أريد كلامًا لطيفًا... لن أستعمل...»، وسحبت ذراعها من يدي ورحت أقبل كفها وساعدها، فاستدارت نحوي: «حبيبي»، وضمت رأسي لصدرها. ذهبنا لمطعم «جاكلين». وطلبتْ سلمى أكبر وجبة باذخة، قواقع ولحم عجل مشوي وسلطة روسية وجبن وفواكه وقهوة، كانت تضحك وتتحدث بشهية وغنج وكانت تنظر لي بأنوثة طاغية... «هل تريد ولدًا؟ سآتيك بولد...». تغمزني بعينها ووجهها يطفح بابتسامة أبدية وحب صاف. كانت قد اتخذت قرارها. بعد ذلك رأيتها تقرأ عن الأمهات والأطفال والحمل والولادة، وتتوقف عند فترينات ملابس الأطفال. ولم تبق حيلة أو تكنيك للحمل إلا واستعملتها. أخيرًا في 20 نوفمبر وقعت المعجزة. من بين الترائب... من علق. كيف عرفنا؟ أولاً لم تأت سلمى العادة. وانتظرت حوالي عشرة أيام وذهبنا إلى الطبيب، وقلت لعباس مدير المختبر المركزي أريدك أن تحلل هذا بنفسك وتخبرني بالنتيجة. وجاء صوت عباس مدويًا عبر البهو: «مبروك... حامل...» وكلمت سلمى بالتليفون: «مبروك». كان ذاك يوم عيد في البيت... الوالدة تسير بخيلاء والوالد يضحك، وجلست أغني له، والوالد يهز رأسه مع النغم... ثم تأوه آهة طويلة وصك أسنانه ورفع عينيه للسماء وهزَّ يده، وحين قلت لسلمى: «ما رأيك لقد عرضوا عليَّ عملاً بأمريكا؟»، قالت: «اقْبَل يا خالد... يقولون الولادة في أمريكا أحسن.»، وبكت الوالدة: «أنا ضامنة عمري، تذهبون وتتركوني مع هذا الرجل الذي طول النهار ويتعقب خطوات سلمى؟». أخذ بطن سلمى يكبر قليلا قليلا... وغيرت ملابسها مرتدية ملابس الحمل، وأخذت تمشي الهوينى كما يمشي الوجى الوحل. وفي الشهر التاسع كان هناك الطقس اليومي... نتعشى في السابعة والنصف ونخرج نتمشى لكي نساعد على نزول الجنين... نتوقف فوق الجسور الصغيرة... ندخل السينما... ونعود مشيًا... قالت سلمى وهي تعتصر من الألم: «إنها عينك دائما تقول لكل الناس أني لم أتعب أثناء الحمل»، قلت: «أبدًا مخاضك طبيعي.»، قالت: «لا أصدق. لقد أخبرتني أختي أنها حين دخلت غرفة المخاض أعطوها مخدرا موضعيا ولم تشعر بالألم إطلاقًا...». كنت أنظر إلى آلة نبض الجنين، وقالت الممرضة: «هل تريدون سماع صوت قلبه؟»، وفتحت زر التسميع: «بم بم بم بم»، وشرحت لي: «هذا النور يعطي إشارة القلب، وهذا العداد يبين عدد النبضات بالدقيقة، وهذا الشريط يسجل النبضات على شريط من الورق حتى يتمكن الطبيب من قراءته لو حدث خطر.. OK ؟!»، قلت: «OK» قالت: «حسنًا أيها الأب... إذا زادت النبضات عن 180، أو نقصت عن 120، أخبرنا في المكتب.»، وأشارت على جرس قرب السرير.

في غرفة العمليات أعطوها إبرة بالظهر وألبسوني غطاء الرأس الأخضر مثل الطبيب ومساعديه، وأجلسوني بجانب رأس سلمى. رحت أحدثها بأي شيء... أريد أن ألهيها عن التفكير وهي تسمع ولا تسمع، أحاول

إضحاكها ولا تستطيع أن تضحك وتهزُّ رأسها وتعلق على كلامي: «يكفينا نظريات وتخريف.»، وأنا كنت أشعر أن موضوع الحديث قد ضاع مني فقد كانت جوارحنا في الجانب الآخر مع الطبيب. وضعوا الفخذ الأيسر في كيس من القماش ثم الفخذ الأيمن ورفعوهما على مقابض حديدية، وأتوا بغطاء من القماش ووضعوه على صدر سلمى والفخذين. ورفعوه مثل ستارة حتى لا نرى. قلت لها «ما بالك؟». وحين دخل الطبيب وعيناها تتابعان إيماءه منه نظر إلى سلمى: «إنها حلوة»، ثم قال بصوت عالٍ وهو يجلس على كرسي بين فخذيها في الناحية الأخرى وحوله مساعديه: «لن يكون وقتًا طويلاً.». وسلمى تنصت لي تحاول أن تتابع ما أقول وأنا لا أدري ما كنت أقول. تهمهم بين الحين والحين «يا الله». وتحدق أحيانًا في الستارة، قلت: «حبيبتي دعيهم، ألم نتفق على أن نمضي الوقت معًا وننسى ما يعمل الطبيب؟». كنت في الواقع أخفي قلقي، قالت: «لكنهم يسحبون...»، قلت: «ما عليك...»، ثم أردفت: «على فكرة حين نعود سنتوقف في لندن، هذه المرة لن تذهبي إلى السوق.. كيف تخرجين وطفلك؟». وعقدت جبينها: «يا الله...إنهم يسحبون.». كنت مرهوبًا وعيناها وقلبها وعقلها خلف الستارة. وصرخ الطبيب: «لقد مسكته....وصرخ مساعده: «شعره كثير...». وعقبّت الممرضة ضاحكة: «مثل أبيه». زعق الطبيب: «هذا هو... هذا هو...». ورفعت سلمى رأسها قليلاً وأدرت رأسي أيضًا... رفع الطبيب الوليد عاليًا.. كان الوليد ملطخًا بالدماء والطبيب يشده على صدره ويعلقه من رجليه مثل أرنب مسلوخ... «هل سمعت صوته؟» قالت سلمى بسرعة: «لا»، قال الطبيب: «أوه...إني أتكلم كثيرًا.». وضرب الوليد على ظهره فارتفع صوته: «واو... واو... واو...»...أحسست بخدر في ساقي وركبتي. كان جسمي أخف من الريشة، وانعدمت الجاذبية كما لو كنت في الفضاء. وسلمى أغمضت عينيها، وبقدرة قادر اختفى الشحوب والوجه الأصفر تورد، والشفتان عادتا قرمزيتين. «الحمد لله... الحمد لله...». نظرتْ إليَّ: «حبيبي»، وقبّلتها. كانت تتابع بعينيها الوليد بيد الممرضة. قالت: «عيوني لا بد تعمل تلفون للبيت.»، وأغمضت عينيها وهمهمت: «يا ربي تطوِّل عمر عمي حتى يرى وليد»، وبدأ الطبيب يخيط الجرح. رفعنا السرير إلى غرفة النقاهة وقبّلت سلمى ثانية... وهي تضع وليد بجانبها: «قم كلم أبوك»، وصرخت بي وأنا خارج عند الباب: «وكلم أمي.». اندفعت نحو غرفة الطبيب وعثرت في الطريق بطاولة بالممر... «شكرًا دكتور..». ونظر إليَّ فهززت يده ثانية: «شكرًا دكتور»، قال: «أنت أب طيب... وأنا أحب ذلك.»، قلت: «أرجو أن تسمح لي بالاتصال بالمكالمات الخارجية الآن.»، ورفعت التلفون: «ألو... المكالمات الخارجية... الكويت...

ألو.. ألو.. أين أمي.. أمي.. بسرعة..

يمه.. وليد... وصل وليد...

وغرقت في البكاء.

- يمه... لماذا تبكين..؟ وليد... وصل وليد... هو وسلمى بخير... يمه... خلاص لا تبكين... هو بخير... وأمه بخير... خلاص...يكفي بكاء... يمه... يمه...أعطيني الوالد... يمه... خلاص... وين أبوي...؟!»

حضنها المنفلت

فاطمة الزهراء الرغيوي/ كاتبة، المغرب

لم يكن متوقعا أن أصبح قاتلا. لذا لم أستعد لهذه اللحظة. أتيت إليها عاريا من كل خطط مسبقة... لم آت إليها فعلا. لقد حدث الأمر فقط. ماذا أفعل بشعرها الآن؟ كنت أحب أن أشده وأنا أسمعها تصرخ عندما يتوهج جسدانا في عناق حميمي. ماذا أفعل بيديها الآن؟ كنتُ أعشق وخز أظافرها في صدري وظهري عندما نتشابك كعدوين أو حبيبين.

لا أظنني اخترت شيئا. لم أختر هذه اللحظة. لم أختر ما سبقها. ولدت في الصيف وكنت أفضّل لو أتيت إلى هذا العالم في حميمية الشتاء. والدي، الوزير كان سعيدا بابنه الأول. اختار لي اسمه وأرضه ومنصبه. كان عليّ فقط أن أتبع الطريق الذي رسمه لي. طريقا معبدا وجميلا. ضحكت كثيرا وأنا أنتقل من حضن إلى آخر؛ حضن أمي، حضن المدرسة، حضن البنات، وحضن البلد.

الماء الذي ينساب من يدي أحمر. أحمر يناقض زرقة شفتيها. أنظر إلى الخلف فأراها مستلقية هناك. كأنها فقط آثرت النوم على أرضية المطبخ. من يحب النوم على أرضية المطبخ؟ من يختار القتل في مطبخ قديم، ألواح خزائنه فقدت لونها الأصلي. احتكت بها أيد كثيرة وهي تجهز أكلات جديدة. أشعر بالجوع. شربت كثيرا. شربتُ وقبّلتُ الأحمر الذي انساب على طرف فمها المدور الصغير ليصل مثل أول الفيضان إلى ما بين نهديها فأسفل وأسفل.

أتيتُ إليها مباشرة من اجتماعي مع المنتخبين. وعدتهم بالأمن. ستخرجون ليلا من دياركم لتحبوا في الشوارع المظلمة، ستُقَبّلون حبيباتكم دون أن تعترضكم رغبات لص جائع. لن يظل هناك لص جائع يهدد سلامتكم. قال والدي عندما هاتفته بعد الاجتماع، استعد للوزارة. ابتسمتُ للهاتف، ومقود السيارة والشرطي الذي رفع يده بالتحية. أرخيت قليلا ربطة العنق واستسلمت لصوت المغنية وهي تغني: أريد حرية. غنيتُ بدوري: أنا حر. أنا حر. أنا حر.

جالسا على الأرض، أنظر إليها وهي محاطة بالأحمر. كان يكفي أن تقبل ثوب النوم الجديد وأن تبتسم بامتنان عندما أخبرها أنها أجمل النساء، والتي أهيم لأجلها. أشعر بالجوع، أرفع يدي دون أن أتحرك وأفتح باب الثلاجة. قالت: أنت لا تحب غير زوجتك وطفلك الغبي. قلت: أريد مكانا في الشمس. الشمس ملك للأغبياء يا حبيبتي. ها أمك تشبع شمسا وهي

تبيع الخضار في السوق. أحب الجبن والزيتون. ألتهم العنب. ألتهم التين. ألتهم آخر الخبز. أنا لا أشبع.

حضن أبي مليء بالذهب. حضن زوجتي مليء بالذهب أيضا. أمد يدي فتشع. تنفتح لي الأحضان الأخرى وتبتسم الدنيا مثل عاهرة، تبتسم وتفتح ذراعيها. وأدخل فيها. لم أختر شيئا. لكن الدنيا اختارتني. قبل شهرين زرت عنبر الموت. كنت ألبس أفخر ثيابي وتلك الساعة الرولكس التي أهدتني إياها زوجتي بعد عودتها من سويسرا. يجب أن يُقتَلوا فكرت، وأنا أنظر لوجوه القتلة، أنظر فلا أرى أعينهم، أرى فقط ثقبين. كل وجه يحمل ثقبين وفجيعة.

كنت أضمها. أعصر رحيقها وأقبل أصابع قدميها والأرض التي استقبلتها، والأرض التي مشت عليها. وأقبّلها. وأقبّل الحياة. هي الحضن الذي يعيدني إلى الحياة مرة تلو مرة. كنت أضمها، عندما انفلتت مثل لاعبة خفة وهربت إلى آخر الحجرة: تزوّجني. وذهبت تبحث عن ماء يطفئ ظمأها. ابتسمي لي. أحبيني أنا. كوني لي... كنتُ أصرخ وأصرخ وكلما أردت حضنها ابتعدت لتلتصق بالطاولة، لتلتصق بالثلاجة... لتلتصق بالأرض.

هذا الحضن المغرورق بالدم لي، أفكرُ وفي وجهي ثقبان وفجيعة.



مكتبـة الحيـاة الثّقـافيّـة

تقديم عبد الرحمان مجيد الربيعي

إلهام عبد الكريم وكتابة الرواية بذاكرة « بصْرية »

- 1 -

كأنني كنت أنتظر رواية من طراز هذه الرواية «نساء» إذ أن العراق وما مرّ به من أحداث جسام وتراكم مصائب لم يعرفها شعب أصبح منجما روائيا وقصصيا وشعريا ومسرحيا وسينمائيا وتشكيليا.

مرة قالت لي الصديقة الروائية الكبيرة غادة السمان بعد أن قرأت روايتي البكر «الوشم» إذا كان اعتقال بضعة أسابيع جعلك تكتب هذه الرواية فسنطالب الحكومة العراقية أن تجدد اعتقالك من جديد لتكتب لنا رواية أخرى مثلها. وما عشته وتسرّب لروايتي «الوشم» موضوعا هو أقرب إلى الدعابة عندما يقاس بما جرى للعراق منذ اشتعال الحرب بينه وبين إيران عام 1980 وما أن توقفت الحرب حتى كانت حرب أخرى أعقبت دخول الجيش العراقي للكويت ثم قصف العراق ومحاصرته، وبعد ذلك احتلاله عام 2003.

سيناريو الرعب هذا لم أعشه شخصيا إذ كنت في مسافتي التونسية والذي كان موضوعا محوريا لنشرات الأخبار المسموعة والمرئية والمكتوبة.

كان امتحانا عسيرا لشعب تدين له البشرية بأن أولى حضاراتها قد ولدت فوق ثراه الخصيب، بلد سومر وبابل وآشور وعاصمته «بغداد» عاصمة أكبر الأمبراطوريات التي أقامها العرب والمسلمون.

كنت أبحث عن هذا الذي جرى وعن كل الإختلاطات التي فاقت تصورات صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو وكل أفلام الرعب التي أنتجتها هوليود.

قرأت عددا من الروايات التي وإن تعددت موضوعاتها فإن محورها واحد هو العراق المحتل وما يجري فوق أرضه وما حصل لشعبه من اختراقات وعمليات تخريب في الوجدان والضمائر.

قرأت لبرهان شاوي رواية «مشرحة بغداد» ولشاكر نوري رواية «مجانين بوكا» ولضياء الخالدي «القتلة»، ولقاسم حول «سوق مريدي»، وهدية حسين «نساء العتبات» وقد أقرأ أعمالا أخرى صدرت ولكن قراءتها فاتتني.

ثم جاءت رواية إلهام عبد الكريم التي تحمل اسم «نساء» والكاتبة مصرة على هذا الإسم لروايتها رغم أنني اقترحت عليها استبداله بإسم آخر ولا ترى أن هناك اسما أنسب من هذا الإسم، وهذا شأنها بالتأكيد.

رواية «نساء» قرأتها بعد أن فرغت من قراءة رواية لها صدرت في بغداد عنوانها «الصمت» وقد عرضناها في مجلة «الحياة الثقافية» التونسية (عدد سبتمبر 2013) ولكن الذي توقفت عنده هو هذا التطور الهائل في أدوات روائيتنا، ويبدو لي أن المحن الكبيرة تفجر



المواهب وتثري القدرات وتجعل للنصوص الجديدة فرادتها رغم أنها نصوص ألم وخذلان ودمار إنساني، ولذا تبدو المقارنة بين روايتها «الصمت» وروايتها هذه «نساء» رسما لخارطة تطور الكاتبة المذهل وامتلاكها للحرفية الروائية لدرجة تجعلني كقارئ للرواية قبل أن أكون كاتبا لها أشعر بالفرحة الغامرة لأن الكاتبة العراقية قد أنجزت عملا روائيا مثل «نساء».

وأجد أن المشترك بين «الصمت» و«نساء» وقبلهما روايتها الأولى «الماء والنار» هو أن إلهام عبد الكريم ابنة البصرة الفيحاء مازالت تكتب بذاكرتها البصرية شأنها شأن روائيين آخرين جاؤوا من البصرة والموصل والعمارة والحلة والناصرية وكركوك وديالى وواسط ومدن أخرى. كل واحد جاء بذاكرته، هنا أتذكر ماقاله الرائع غابرييل غارثيا ماركيز بأن الروائي يكتب طفولته.

والفارق بين روايتيها أن «الصمت» دارت أحداثها في بدايات القرن الماضي سنوات الاحتلال البريطاني للعراق الذي كانت البصرة ثغر العراق مدخله. أما «نساء» فهي رواية الحاضر بكل غليانه، الحاضر الممتد منذ بداية تسعينيات القرن الماضي يوم قصف العراق ثم حوصر ذلك الحصار المريع. كانت الرواية راصدة لكل ما يجري، ملمة بكل تفاصيل خرائط الخراب التي رسمها الاحتلال..

-2-

تمحورت رواية «نساء» حول خمس فتيات بصريات كن طالبات في المدرسة الثانوية ولكن صداقتهن كانت أكبر، والفتيات الخمس منهن أرمنية اعتمادا على الأسماء هي: «ساغيك» و«برتيون» الكاثوليكية. يومها كان للأرمن حضور وللمسيحيين بشكل عام في البصرة وبغداد - هناك حي كامل اسمه كامب الأرمن - أي «مخيم الأرمن» وهو حي واسع تسكنه العوائل الأرمينية التي حملتها هجرتها الطويلة نحو عدد من بلدان المشرق العربي مثل لبنان - حيث لهم الآن حضور اقتصادي وسياسي واضح - وسوريا والأردن.

هناك راوية تسرد الأحداث لم تفصح عن اسمها، مرة لكنها وصفت نفسها بضمير المتكلم «أنا»، هذه الراوية هي التي سردت كل ما جرى، سنوات الطفولة البيضاء مع «ساغيك» و«برتيون» ومع «زهراء» ثم «موجة» التي التحقت بالمجموعة سنوات الدراسة الجامعية.

ولكن التركيز سيكون على شخصيتي «زهراء» ابنة العائلة المتدينة ذات الملامح المختلفة ببياض البشرة والشعر الأصفر والعيون الملونة وهذه تتزوج قبل إتمام دراستها من ابن عمها محمود الا أنه لم يجعل زواجه حائلا دون مواصلتها دراستها أو علاقتها بصديقات الطفولة.

لكن مأساة «زهراء» كانت أكبر منها، فزوجها المجند في الحرب تركها مع بناتها الثلاث الصغيرات، وهي كأي امرأة ملأى بالرغاب والحاجة للرجل. كانت تتجمل لزوجها الذي لا يأتي، تتحمم، تتعطر، تتمدد في فراشها وهي في أوج اغتلامها، يدخل عليها لص فينسى أنه جاء ليسرق ويذهب لمعاشرتها، تتقبله باشتهاء ظنا منها أنه زوجها، ثم يسرقها ويمضي، ولكن أثره بقي فيها، رمى بذرته في أحشائها لتنجب بعد ذلك ولدا كم كان زوجها محمود يتمناه وقد تعلق به عندما ولد رغم أن ملامح الطفل غريبة على ملامح الأسرة المتميزة بالوسامة.

كان الطفل مصدر عذاب لها فهي لا تستطيع أن تبوح لزوجها بحقيقة ما جرى ولذا تتآكل في داخلها المشاعر حتى أغرقتها في انهيار صحي كامل هناك، وما لبثت ان انطفأت في فراشها بعد ان القت بحملها على اكتاف صاحباتها. إلا أن «موجة» أخبرت الزوج بالأمر فما كان منه إلا أن غادر لجبهة القتال وما لبث ان قتل. وإذ أدركت موجة أن الطفل صار من موجبات عذاب أمه أبعدته وأخفته مادامت الأم قد رفضته، وكان وجوده أمامها مصدرا لعذابها وتواصل انهيارها. وتفاجئنا برفض أخواته بعد موت الوالدين له لذا صارت عائديته لها دون منازع.

والكاتبة بقدر شغفها بفرش الأسرار التي ستفصح عنها لاحقا، بقدر ما تفعل ذلك فإنّها معنية جدا بالتفاصيل ذات العلاقة بنبض الحياة اليومية وحيوية المكان مثل عالم أسرة زهراء.

وهناك دائما شجرة سدر سوف تعطي ثمار «النبق» الطري الذي ينتشر في العراق، يرد ذكر هذه الشجرة وثمارها حتى في روايتها الأولى «الماء والنار» والثانية «الصمت» ويتواصل في «نساء». هناك دائما السدرة الظليلة الحاضرة بكل بهائها في المنزل البصري التقليدي، المنزل العامر الذي تزينه «الشناشيل» الشهيرة المصنوعة من الخشب النادر وبحرفية عالية من صناع مهرة. عرفت بها بيوت أثرياء بغداد وأثرياء البصرة، تلك الشناشيل التي تغنى بها شاعر البصرة والعراق بدر شاكر السياب في «شناشيل ابنة الجلبي». ذكريات بغداد بالنسبة للراوية العليمة بكل التفاصيل والملمة بجزء من الأسرار ثم بالأسرار كلها، لا يمتلك حيوية ذكريات البصرة التي كانت البداية منها لتكون الخاتمة فيها :

ذكريات بغداد هي ذكريات الحرب والموت والراوية تنتقل بينها وبين البصرة، تركز في بغداد على قصفها وحصارها في التسعينيات ثم احتلالها، وتنقل لنا صور المأساة التي عاشها العراقيون إذ كانت الجثث مرمية في الشوارع وفي فترات الهدوء يجري دفن هذه الجثث في مكانها فتتحول ساحات المدارس وملاعب الكرة وكل الفضاءات المتاحة مقابر للضحايا الأبرياء الذين يسقطهم القصف السادي الأمريكي.

لكن البصرة هي الحضور، منها البدء وفيها المنتهى، الراوية تعود إليها هربا من بغداد، وهناك تلتقي صديقتها «موجة»، هذه الفتاة الفاعلة والنادرة والتي تذكرنا بالشخصيات الإشكالية التي تحفظها الذاكرة مثل «جوستين» لورنس داريل.

حكاية اقتران والديها مثل حلم سومري بطقوس غمرها الماء، رأى الأب تلك الفتاة التي تصنع دماها من الطين يحاول لفت نظرها بأن خلع ثيابه ليدلف إلى الماء، ولكن الطين اللزج كاد أن يبتلعه. صرخ دون أن تهتم، ولكنها أرشدته بلا مبالاة للحبل الذي إن أمسك به سينجو، وهكذا نجا، ورغم صغر سنها قرر الزواج بها.

وتم كل شيء بسرعة، ولكن صغر سنها منعه من معاشرتها معاشرة الأزواج ثم يضطر للهرب بعد أن جاءته التهديدات من أبناء عمها الذين هم أولى بالزواج بها من هذا الغريب. يهرب بها بزورق يشق به أمواج الماء الهادئة بمجذاف، ويتحول إلى صياد سمك.

ولكن معاشرته الزوجية الأولى تتم داخل هذا الزورق الصغير الذي سيشكل مخدعهما الذي تتمّ فيه هذه الطقوس المائية بحميميتها العالية مثل حلم خرافي. لتولد «موجة» في الزورق الصغير أيضا. يسميانها «روجة» وهي تعني بالدارجة العراقية «موجة» ولقب الأب «السماك» الذي يصيد السمك، لكن «روجة» تحولت إلى «موجة» و«السماك» اللقب إلى الصياد فيصبح اسمها «موجة الصياد».

هذه البنت الطموحة الإستثنائية التي كانت ثمرة حب عارم، طقوسه تمت في زورق راس على ضفة الماء، حيث لخريره همس كمداعبة غرامية ولم تلبث موجة أن فقدت أباها، مات وتركها مع أمها، وحيدتين على جرف الماء، عالمهما زورق يبحر نهارا للصيد ويرسو ليلا.

لا تصدق الأم أن رجلها قد ذهب ولن تراه بعد ذلك أبدا، تظل تعيشه، تذهب للزورق وتتعرى كما كانت تفعل معه وتستحضره، كأنه يمارس معها الحب.

تهرب من واقعها لتذهب إلى موعدها الليلي مع وهم رجل كان ذات يوم معها ثم طواه الردى.

كانت الأم فاتنة وجميلة، تدير أعناق الرجال، لكنها لم تذعن لرجل آخر وترتضيه زوجا أو عشيقا ومع هذا كله كانت تمضي ليلها في صيد السمك، ترمي بشبكتها التي تركها لها زوجها فيأتيها الصيد الوفير الذي جعل منها امرأة ثرية أدخلت ابنتها المدرسة لتتعلم وتتخرج من الجامعة.

تكمل «موجة» دراستها الجامعية، وتختصّ بتاريخ الأديان وتتوقف عند اليهودية تحديدا، تتعلم اللغة العبرية والألمانية والإنكليزية، فهي مغرمة بتعلم اللغات، وكذا حال صديقتها الراوية - التي قد تحمل جوانب من سيرة المؤلفة في خطوطها العريضة - وكما هو الشأن مع «موجة» تقدم لنا الراوية نفسها كمترجمة، تشتغل على ترجمة روايات من الأدب العالمي عن اللغة الأنكليزية.

ورغم كل الموت اليومي تلوذ إلى أوراقها لتواصل الترجمة والكتابة رغم كل ما مرّ ويمرّ تواصل كتابة الرواية والقصة - وأنا هنا لا أريد أن أقسر التفسيرات باتجاه واحدية الكاتبة والراوية في روايتها هذه، فهذا أمر لا أراه مهما أن تطابقتا أم اختلفتا، والمهم الشخصية الروائية التي مثلتها الراوية فهي محبة لصديقاتها، مهمومة بأحوالهن ومصائرهن، حزينة لنهاية «زهراء» قلقة على مصير ولدها الذي أخذته موجة وغيبته.

لكنها ستعرف أنه يحمل اسم «يزن» وأن موجة نقلته إلى ألمانيا ووضعته في عهدة عائلة ألمانية وقد أصبح في الرابعة والعشرين من عمره، أكمل دراسته وصار له عمل. وكان من يعينها في هذا الأمر الرجل اليهودي العراقي «ايزاك» ابن البصرة حيث ولد وكبر قبل أن يغادر مع أسرته إلى «اسرائيل»، ورحلت الأم وأولادها الثلاثة مع أن ما شاع عن الأم أنها أنجبت ولديها من ابنها الكبير «إيزاك» الذي عاقب نفسه كما لمحت الراوية بأن قطع عضوه.

أمه صهيونية حتى النخاع وكذلك شقيقاه (ولداه) إلاّ هو الذي ظل بعيدا عن كل ما هو عنصري، وكان يحب موجة وتنازل لها عن ملكية بيت أسرته في البصرة.

ولكن بعد احتلال العراق، تتلقى موجة مكالمات من مجند أمريكي اسمه «جو شوا» هو شقيق (ابن) إيزاك، وكان يبحث عن وثائق تخصّ أسرته التي ظلت مخبأة في ذلك المنزل العريق التراثي لكنه لا يعرف ما هي؟.

كان «إيزاك» قد تحدث «لموجة» عن بعض ما في البيت من مقتنيات يهودية مثل الكتب والفضيات والتحف والمخطوطات، كما أرشدها إلى الكيس السميك المعبأ بالأوراق والذي أعطت المؤلفة اهتماما كبيرا لعملية فتحه وقراءة ما فيه من أسماء وأسرار، وهو سجل تاجر ومراب يهودي.

ومحاولات كل من الراوية و«موجة» من فك طلاسم ما يضمه السجل أو الأوراق، ثم تأتي زيارة المجند اليهودي جوشوا إلى البصرة وإلى المنزل ولقاؤه بكل من موجة والراوية. وبما أن موجة بالأنكليزية (wave) فإنه ينادي بالدكتورة «ويف».

كان مجيئه مع رتل من الدبابات التي عبأت المنطقة قد أثار الذعر، كان يبحث عن شيء في المنزل بناء على وصية جدته «شمر»، هذا الشيء لا يعرف ما هو، لكن صهيونيته الحاقدة تدفعه لهذه المغامرة مادام رأسه معبأ بالأساطير الصهيونية ذات العلاقة بالماضي اليهودي مثل هيكل سليمان والحفريات العمياء تحت قبة المسجد الأقصى وإصراره على «إهانة» آثار بابل وتعمده التبول على أسد بابل، أو سلوكه لطريق هجرة إبراهيم الخليل من مسقط رأسه في أور قرب الناصرية. وكذلك ادعاؤه بأن اليهود الذين سباهم نبوخذ نصر هم من بنوا برج بابل، وهذه التخريفة مضت حتى إلى الأهرام في مصر وادعاؤهم بأن اليهود هم من بنوها.

- 3 -

بدت لي بعض صفحات الرواية وخاصة منها ما تعلق بموجة واهتمامها الأكاديمي بالتاريخ اليهودي وكأنه بحث استقصائي لم يكتف بما كان في البصرة وما عاشه الآباء اليهود قبل أن يغادروا العراق بل والأبناء الذين رغم هجرتهم وعدم وعيهم بحياة آبائهم الأولى إلاّ أنهم تعبأوا بالحكايات ورسمت لهم الكثير من خرائط الوهم.

تكتشف «موجة» من الوثائق التي تعثر عليها، أن البيت لم يكن ملكا لعائلة «ايزاك» بل أن له مالكا آخر كان اقترض مبلغا بالربا من والد ايزاك ولم يستطع تسديده فصادر بيته المرهون لديه فتقرر موجة إعادته إلى أسرة مالكه الأصلي وهو مواطن من البصرة.

تظل موجة مسكونة بالرعب من ظهور جوشوا في حياتها وهو الرعب نفسه الذي عاشته صاحبتها الراوية التي شاركتها كل هذه التفاصيل الأخيرة، ثم الرسائل التي حملها لها «يزن» من «إيزاك» وبحثها عن شيء مفقود أراد المجند اليهودي الأمريكي «جوشوا» استرداده، وذلك الصندوق الصغير اللغز وما الذي سيضمه إن نجحت «موجة» وصاحبتها الراوية في فتحه، لأن فتحه العشوائي سيتلف ما فيه كما نبهها «ايزاك»، وستنجحان في ذلك بعد لأي لتجدا خارطة تزيد الأحداث غموضا.

يأتي «يزن» شابا وسيما، ويطلب من موجة أن تأخذه ليرى أخواته - لم تذهب الروائية إلى مجريات اللقاء - بل اكتفت بالإشارة له فقط، وكانت موجة سعيدة به، فهو مثل ابنها الذي لم تلده.

يعود يزن إلى ألمانيا. وتبدأ حالة موجة الصحية بالأنهيار، فالزمن قد مضى بها وشاخت وعجز قلبها عن الخفقان المنتظم، وأصابها الوهن حتى انطفأت بين يدي صاحبتها - الراوية التي ستبقى الشاهدة الوحيدة التي ألمت بكل التفاصيل. رأت. وعاشت ووثقت بعملها الروائي هذا.

لن نسأل ما هو الواقعي في الأحداث ؟ ما الذي حصل فعلا ؟ وما الذي أضافه المخيال الروائي الواسع لدى كاتبتنا ؟، كلها أسئلة ليست في الصلب، لكن ما هو في الصلب وفي القلب هو هذه الوثائقية التي حملتها الرواية باعتبارها شهادة عن مرحلة هي من أعتى المراحل التي عرفها العراقيون وهم الذين دبغتهم التجارب، وحركتهم المحن وحرقتهم نيران الحقد المنصب على بلدهم الذي كانت عاصمته عاصمة العالم.

وأعتقد أن شخصية «موجة» هي واحدة من الشخصيات الروائية النادرة التي انضافت إلى شخصيات روائية قليلة مرت بنا، ولم ننسها.

وحدها الراوية التي وصفت نفسها بـ «أنا» كانت المتكتمة، كأنها خائفة مما فيها، تلمح أحيانا إلى اسم، لكنها لا تعود إليه، وكأنها تذكره لتتبرّأ منه.

صديقاتها الأربع غادرنها، زهراء، وموجة إلى الموت وساغيك وبرتيون إلى المجهول وفق التغريبة التي عرفها مسيحيّو العراق.

والراوية ظلت هناك، كأنها لم تكمل مهمتها ومازال عليها أن تروي حكايات الما بعد.

*) مقدمة الرواية التي ستصدر عن دار البدوي للنشر - تونس.

« لكل شهوة قطاف »

لهدى الدغاري (تونس)

صدر للشاعرة التونسية هدى الدغاري ديوان بعنوان «لكل شهوة قطاف»، ويسجل لبعض الأديبات التونسيات الجرأة الواضحة في تسمية أعمالهن الأدبية، جرأة قد نراها ضرورية لخلق الاستفزاز المطلوب، وهدى الدغاري إحدى ناشدات الاستفزاز لا في قصائدها فقط بل بدءا من العنوان.



إهداء الديوان أُسري لوالديها تحديدا.

تقول فيه : (إلى والدي سعيد، علمني أننا لا نعبّد الطريق إلاّ إذا مشينا فيها.

إلى أمي زينب، نخلة باسقة في تربتي صبرا وشموخا).

لنأخذ مثالا نص قصيدة «برهة في جسدين»:

(سنبلةُ قمح
ترتشف الأرض
في فكرة
تعتليني قطرة ماء
هي مني إليك
تمدّ رؤاي
فوق ضوئي المعرّش
تليها ذبذبة صوتٍ
تخترق جسدينا
وثبة أبيض
برهة في جسدين
حياة).

هذه الشاعرة معنيّة بالجسد، منشغلة به شعرا، كأنها في رحلة غوص، مجهول الخبايا مازال سرا، وما اكتشفته دونته.

لنقرأ قصيدة «قصب» كاملة :

(أنا فيك
على تخوم العمر
من أين أجيء بعمرٍ يزيد تفصيلا
أو نقطة تعيد البدء
قصب السكر اندلق فيّ وفيك
لينطّ من كل نشوةٍ خطاف
ويكون لكل شهوة قِطاف
سأوصد الباب على ربيعي
حتى لا ترتحل طيوري).

عالم القصيدة هذه واضح بما فيه من إحالات تؤكد اشتغالات الشاعرة المعلن عنها بدءا من عنوان ديوانها.

عدد صفحات الديوان 126 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار نقوش عربية (تونس) 2013.

« هواء طويل الأجنحة »
لعليّة الإدريسي البوزيدي (المغرب)



صدر للشاعرة المغربية عليّة الإدريسي البوزيدي ديوان جديد بعنوان « هواء طويل الأجنحة» ومع النسخة الورقية من هذا الديوان هناك قرص سجلت عليه الشاعرة قصائد ديوانها بصوتها.

ديوان صغير الحجم، أنيق الإخراج، ويضم أربع قصائد هي : كراسة، سبت الخريف، (. . .) الخريف سعيد جدا، وسلفادور دالي أيضا (. . .).

نحن أمام شاعرة مقتّرة، لا ترخي للشعر عنانه فيهوّم هنا أو هناك، كأنها تخشاه، وكأن لجامه طوع يدها، هي من تقرر المسافة، وهي من تقرر عدد الكلمات، وبالتالي أين تحقق كفايتها لتسمي ما بين يديها ديوانا أو مجموعة شعرية، أو إبحارا في حقل تعرفه حتى وإن كان الفصل خريفا - يتكرر اسم الخريف مرتين في عناوين قصائد ديوانها هذا رغم أن كل ما حواه أربع قصائد.

وصفناها مرة أنها شاعرة تقطّر الشعر وكأنها تبحث عن الرحيق، وهذا شأن الفراشات الملونة التي لا تتوقف عن التحليق والبحث عن الرحيق حتى وإن لم يبق الخريف للشاعرة زهورا تستقر على أكمامها.

الإهداء يتكرر لذا تضيف إليه كلمة (أيضا) فيكون الإهداء (إليك أيضا).

نرى الشاعرة أيضا تكرر لعبتها الأولى التي ضمها ديوانها الأول بأن تبدأ بمزدوجين بينهما نقاط، لتضع المتلقي أمام تساؤل : ماذا تريد بهذا ؟ أو من هذا ؟ لا جواب يأتي سريعا، و اللبيب (القارئ - الناقد) من هذا اللغز يفهم.

أقول: إنني متابع لهذه التجربة التي تبعد عن أي نفس ملحمي - بعض قصائد شاعرات مغربيات مكرسات مثل مليكة العاصمي ووفاء العمراني مثلا - هي أقرب إلى فاتحة مرشيد، فاطمة الزهراء بنيس ولوداد بن موسى وعائشة البصري وإكرام عبدي، لكنها أكثرهن خوفا من اللغة، من رهبتها لذا تكتفي منها بالنزر اليسير جدا.

تقول:

(لا أريدني

أيها الراعي

ظهري بلا مظلات

فاتني. . . أن أكون شجرة

أمر غريب

فأنا على الرصيف

أنا الخريف

أين هذا الجبل؟).

كما تقول أيضا :

(أرض عالية فوق رأسي

والفزاعة

أغسلها

لا

تبتعد

أسرعي أيتها السماء

أنا الخريف).

في قاموس ديوانها هذا يتكرر الخريف رغم أن الشاعرة لم يأخذها خريفها بعد، بل مازالت بينها وبينه مسافة، لماذا ترهبه ؟ أو تحرن خطواتها وكلماتها عنده؟

تجربة أنيقة أخرى من هذه الشاعرة حققتها في «هواء طويل الأجنحة» رغم أن قصائده قليلة الكلمات.

جاء الديوان في حجم صغير وقطع صغير، يلاحظ أن الشاعرة ألغت الترقيم من صفحاته.

الناشر دار التوحيدي للنشر والتوزيع ووسائط الاتصال - الرباط 2014.

« انتصار الجسد وهزيمته » في روايات حنّا مينه لنديم الوزّة (سوريا)

يحتفي الأدباء السوريون ببلوغ الروائي الكبير حنّا مينه عامه التسعين، ولذا كثرت الكتابات التي تتناول حياة وإبداع هذا الكاتب الذي ظل مثابرا على الكتابة الروائية فحقق فيها رصيدا كبيرا لا نجده عند روائي آخر من روائيي سوريا.

وأحدث الكتابات التي تتناول إبداع حنّا مينه كتاب بعنوان «انتصار الجسد وهزيمته في روايات حنّا مينه» من تأليف الشاعر السوري نديم الوزة، وقد صدر الكتاب في تونس.

من فصول الكتاب نقرأ: إرهاصات ما بعد الحداثة في روايات حنّا مينه/ وعي الجسد وانتصاره في رواية «الياطر»/ خيانة الجسد وهزيمته في رواية «نهاية رجل شجاع»/ احتضار الجسد وعطالته في رواية : حمامة زرقاء في الأفق.

وكما نرى من خلال استعراض أسماء فصول الكتاب التي يحيل كل فصل منها إلى رواية محددة من روايات حنّا مينه التي أراد من خلالها أن يقدم قراءته التي تركز على «الجسد» في هزيمته وانتصاره ما دام حنّا مينه قد عني بالمغامرة والتجربة الإنسانية في اختراق المسافات بحرا - وهذا هواه الأول - وبرّا، وهو هنا نقيض نجيب محفوظ الذي ارتكز على مكان واحد هو مدينة «القاهرة» وأحيانا «الإسكندرية» مصيفه السنوي.

ورغم أن المؤلف نديم الوزه يعترف بأنه لم يكن من متابعي كتابات حنّا مينه الروائية إلاّ أن عودته لها وقراءتها جاءت - وفقا لقوله- من (رغبة بالإجابة على أسئلة ما بعد الحداثة، أكثر من مجاراتها في حيرتها وبلاهتها أمام مستجدات التكنولوجيا الراهنة ولذلك منحت قراءة الجسد أولوية باعتباره محور فكر ما بعد الحداثة، وما بقية إشكالياتها إلاّ امتداد لإشكالياته، وطرح مختلف في الشكل لأسئلته).

جاء الكتاب في 98 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار بيرم للنشر والتوزيع (تونس - صفاقس) 2014.